



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DE
LA LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS**

Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual

Gabriela Alejandra Monteros Araujo

TUTOR: Arq. Lenin Oña

Quito, julio 2012

DEDICATORIA

A mis padres: Raquel y Hartman

AGRADECIMIENTO

Gracias familia por el apoyo y amor incondicional. Gracias
Magdalena, Susan, Ma. Elena, Gary y Camille.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Gabriela Alejandra Monteros Araujo en calidad de autor del trabajo de investigación sobre "Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual", por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5,6,8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 16 de julio de 2012

FIRMA

C.C

Teléfono: 022 253635

E-mail: gams120@hotmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

Para los fines consiguientes, comunico que el Trabajo Escrito de Grado con el título “Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual” perteneciente a Gabriela Alejandra Monteros Araujo reúne las exigencias académicas vigentes en la Universidad Central del Ecuador.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

(f.).....

ARQ. LENIN OÑA

Quito, 16 de julio de 2012

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
AUTORIZACIÓN DEL AUTOR.....	iv
APROBACIÓN DEL TUTOR.....	v
ÍNDICE CONTENIDOS.....	vi
ÍNDICE DE ANEXOS.....	viii
RESUMEN.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
1. Genealogía de los experimentos corpóreos en el arte universal y de Latinoamérica en la década de los '60 '70	
1.1. Contexto	2
1.2. Estructuras de pensamiento.....	3
1.3. Miradas del cuerpo.....	5
1.4. Personajes que accionaron el lenguaje corpóreo.....	6
1.5. <i>Body Art</i>	8
1.5.1. Gina Pane y Vito Aconcci	
1.6. <i>Performance</i>	11
1.6.1. Joseph Beuys y Rebecca Horn	
1.7. <i>Happening y Fluxus</i>	14
1.7.1. Allan Kaprow y John Cage	

1.8. <i>Arte de Acción y participación en América Latina</i>	18
1.8.1. Brasil, Argentina, México y Venezuela	

CAPÍTULO II

2. Configuración del escenario del performance plástico en el Arte del Quito

Actual.

2.1. Pablo Barriga.....	24
2.2. Jenny Jaramillo.....	26
2.3. Valeria Andrade.....	26
2.4. Danilo Zamora.....	28
2.5. Damián Toro.....	31
2.6. Saskia Calderón.....	35
2.7. Omar Puebla.....	37
2.8. Unidad Pelota Cuadrada.....	40

CAPÍTULO III

3. “Feliz no cumpleaños” acción-instalación

3.1. Memoria explicativa.....	42
-------------------------------	----

CONCLUSIONES	45
---------------------------	----

REFERENCIAS	59
--------------------------	----

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO:

1.Body art, performance y acciones en el arte universal de los años sesentas y setentas.....	49
2. Performance en Quito.....	52
3. Banco de preguntas de entrevistas realizadas a artistas del performance.....	56
4. Obra de la autora: Fiesta de Feliz no cumpleaños, acción e instalación articulada a la Fiesta de la Música 2011 en La Naranjilla Mecánica.....	57

TEMA: Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual
Artistic practices of action in today's Quitenian art

RESUMEN

El presente trabajo de investigación trata acerca de las acciones en el arte de acción desde sus inicios experimentales en los años '60 y '70, la influencia del contexto histórico donde se generó este lenguaje artístico y ciertas definiciones que nos acercan a comprenderlo.

El recorrido enfoca la evolución de este lenguaje desde aquellos tiempos hasta nuestros días; lo que implica una mirada desde Europa hasta la Ciudad de Quito.

La metodología toma en cuenta dos fuentes: investigación bibliográfica y recopilación de datos en base a conversaciones con artistas locales.

PALABRAS CLAVES

<BODY ART><HAPPENING><FLUXUS><ARTE DE ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN><PERFORMANCE EN QUITO>

Artistic practices of action in today's Quito art

ABSTRACT

The following research refers to the definition of action art and performance, since their beginnings during the 60s and 70s, and the influence they had in the history where this artistic language was developed. Also, it tries to refer to the most concrete definitions that allow us to understand it.

This historical journey focuses on the evolution of this language, from those times until today, which implies a historical view from Europe to Quito.

The methodology of this research implies the gathering of information through bibliographical research and conversations with local artists.

KEYWORDS

<BODY ART><HAPPENING><FLUXUS><LATINAMERICA'S
ACTIONS><PERFORMANCE IN QUITO>

INTRODUCCIÓN

“Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual” indaga sobre algunas acciones generadas con el cuerpo desde los años '60 como prácticas artísticas y reaccionarias de las artes visuales y plásticas.

En el primer capítulo se define el contexto genealógico en el que surgen las acciones como prácticas artísticas y categoría en el arte universal y de Latinoamérica: los enunciados que aproximan a su comprensión así como algunos ejemplos de artistas claves de éste lenguaje corpóreo.

En el segundo capítulo existe una recopilación de conversaciones con artistas locales para hablar sobre sus referentes, tiempo y constancia en su producción, registro, público al que van dirigidas las acciones y la posibilidad de llevarlas acciones al museo, o a los respectivos registros que se sostienen como evidencia de su realización.

En el tercer capítulo se narra una acción-instalación de la autora de la presente investigación. Acción realizada en el último semestre de la carrera de artes plásticas de la Universidad Central, y presentada como obra final.

El último capítulo está dedicado a las conclusiones. El registro de imágenes de ciertas acciones se puede revisar al final del documento como anexos I, II y IV.

Capítulo I

Genealogía de los experimentos corpóreos en el arte universal y de Latinoamérica en los '60 y '70.

Contexto

En el presente capítulo se explorará a través de la historia del arte los orígenes de la idea corpórea con el propósito de comprender su importancia para el arte. Muchos de los acontecimientos sociales, políticos, económicos, ideológicos paralelos a la producción artística de performances en los '60 provocaron reflexiones profundas e intensas en artistas, críticos, filósofos, y estudiantes universitarios.

El presente capítulo describirá las prácticas artísticas de los '60y'70 que usaron ampliamente al cuerpo como concepto universal de humanidad, ya sea este en acción-como espacio- en relación con otros y como presencia o ausencia.

El proceso creativo-depurativo-corpóreo fue parte del contexto espacio-temporal en los años '60; época donde se vivían tensiones políticas muy agudas como fueron las guerras (Vietnam 1964-1975); la revolución sexual que creó enfrentamientos de género filtrados a través del feminismo (Mayo 68 en Francia); los hippies asqueados de la violencia optaron por experiencias psicodélicas con drogas, música y sexo. En el ámbito latinoamericano murió el Che, y con ello la revolución socialista en los países sudamericanos, sobreviviendo tan sólo Cuba con un bloqueo económico. (Jones Amelia, 2006, p.11)

La antropología, psicología y otras disciplinas sociales y humanísticas se relacionaron de manera orgánica y estrecha con el arte, integrando los problemas científicos al arte y viceversa. El arte se convirtió en una fuente de dimensiones experimentales y filosóficas:

La fascinación por otras maneras de ver el “yo” fuera de las de occidente propiciaron la ruptura de racionalidades y entonces los

estados de ánimo alterados como la ensoñación, la locura, la alucinación y experiencias cercanas a la muerte se consideraron experiencias somáticas; la antropología, el horror de las guerras en Europa y el mundo condujeron a la revisión de valores antiguos sobre raza y clase, la sexualidad, el feminismo y los asuntos de género, la tecnología y el futurismo.(Jones Amelia, 2006, p.12)

Los artistas no aislados de la realidad buscaron resolver en sus discursos y anti-discursos; a través de los lenguajes del cuerpo, los problemas no sólo del arte sino de las dimensiones que lo conectan al estudio humanístico y lo consideran un puente para experimentar, representar, denunciar, vivir y participar en la realidad.

Estructuras de pensamiento

La transición de los acontecimientos como la transformación de la visión que de ellos se tenga o se haya tenido cambia constantemente; “tal cual una ola al retornar de su viaje por las profundidades”.

Tomemos entonces tres ideas y estructuras claves que durante décadas han seguido vigentes y en debate: el psicoanálisis, la idea moderna del estructuralismo y la idea deconstructiva. Es muy importante saber que todas ellas mantienen un denominador común que es ahondar en el lenguaje como sistema complejo para organizar el pensamiento humano.

El psicoanálisis fue imperiosamente influyente en la manera de ver el mundo durante todo el siglo anterior desde su origen plasmado por Freud. Es hoy también citado y revisado constantemente, debido a la universalidad de sus conceptos y la profundidad de sus reflexiones.

El arte ha sido un espacio abierto para analizar otras disciplinas y ampliar su visión. Un ejemplo son los surrealistas en las décadas de 1920 y 1930. El psicoanálisis les sirvió para explorar visualmente sus ideas y criticarlas desde el punto de vista teórico y político, además de despertar su interés por la infancia, la locura y el funcionamiento de la subjetividad: sueños, fantasías y sexualidad.

Más tarde el feminismo en la década de los ‘70 y ‘80, lo retoma de manera crítica para hablar del género, derechos, cultura del consumo de imágenes, entre otros temas que se enlazan.

En Europa surgieron modelos estructurales de pensamiento: “la modernidad; su negación: la antimodernidad, así como medios alternativos para vivir en la modernidad: la postmodernidad”. (Foster Hal, 2004, pag.22) Dentro de la narrativa de la historia del arte estos métodos sirven como referentes para el análisis de las obras y artistas en contexto con el tiempo.

La modernidad de los años veinte posee tres características principales como estructura de pensamiento; la primera es buscar el principio u origen de toda forma o sustancia en la naturaleza para dominarla (es una suerte que no hayan encontrado el principio aunque es tan evidente, se precisa de nobles intenciones), la segunda característica es que una vez encontrado el principio del dominio o poder sobre las fuerzas naturales, se las ponga a trabajar en aras del progreso, metas y deseos del ser humano (nos podríamos preguntar ¿a quién beneficiaría ese progreso?, obviamente a la clase social que quiere ejercer el control sobre la naturaleza y los demás); y la tercera es muy sutil y casi imperceptible pero de todas maneras se la deduce: la autonomía, el “yo” sobre el “otro”, pero no como semejante sino en niveles jerárquicos donde uno ejerce control sobre otro.

Es lógico esperar que hubo personas que percibieron esta estructura como peligrosa y destructiva, surgiendo una manera de resistirse a ella generando otra estructura de pensamiento: “la anti-modernidad”. Mas; era necesario trascender esta pugna por la razón a través de ella como instrumento. Entonces, surgió la postmodernidad, donde lo más importante ya no era quién ha de tener la razón, sino, preguntarse, por ¿quién tiene el poder?, ¿cómo se legitiman las relaciones de poder a través de los marcos institucionales?, ¿quién enuncia el valor cuantitativo o cualitativo de los objetos?

Así ha funcionado la estructura postmoderna, como un desmembramiento objetivo que ha generado preguntas y que exige respuestas, convirtiéndose en observación objetiva. Una visión objetiva evitaría entonces la polaridad que surge con lo moderno y lo anti-moderno. (Foster Hal. 2004 p.p. 15-14). Aún las bases sobre las que se sostiene esta estructura tienen muchas aristas porque es el tiempo en el que vivimos la incertidumbre acerca de los cambios veloces de hábitos y costumbres. Un tiempo en el que se debaten la tradición vs. la vida centrada en la producción y el consumo. (Giovanni Joppolo, 2001, p. 241)

Una vez explicado esto nos preguntaremos ¿y qué ha pasado entonces con el lenguaje corpóreo en esta transición de estructuras del pensamiento? Pues algo muy parecido a lo descrito en párrafos anteriores al respecto del lenguaje y el pensamiento. A nivel somático hay también una pugna en este corto espacio corporal íntimo e individual que lucha contra el cuerpo colectivo y social.

Miradas del cuerpo

Tres puntos claves para comprender el lenguaje corpóreo en el arte actual y son: el cuerpo como un espacio de la mente (aporte del psicoanálisis), el cuerpo como sujeto político (aporte del modernismo) el cuerpo como actor, sujeto y objeto (aporte postmoderno).

Estas tres miradas han sido usadas durante la segunda mitad del siglo XX para reflexionar sobre múltiples problemáticas del arte, así como en otras disciplinas que usaron el recurso de las acciones corporales y los conceptos que las rodean. Los artistas han tomado las plataformas de pensamiento contemporáneas y las han analizado con el fin de recurrir a nuevos lenguajes de expresión, un ejemplo es el artista Marcel Broodthaers (Bélgica, 1924-1976) , quien criticó a la institucionalidad de las universidades, los museos y galerías a través de acciones de reclamo con otros estudiantes y simulacros de exposiciones artísticas.

Broodthaers también criticó el valor cuantitativo de los objetos que produce el arte desde las instituciones, provocó cambios estructurales en la política de universidades, así como en las políticas del arte. A través del arte generó conciencia al derecho a hablar desde cualquiera de los roles que se cumpla, fuera o dentro de una institución y fuera o dentro del arte. (Hal Foster, 2004, p. 40)

Broodthaers en aquella época era artista y estudiante, sin embargo, la visión que alcanzó con sus ideas sobre el derecho hablar dentro y fuera de las instituciones como la universidad y el arte causó polémica; e hizo que la sociabilización y visibilidad de los problemas universitarios como artísticos no dependan de grupos que controlen los derechos de expresión. Esto acierta que el arte se ha convertido desde los '60 en un instrumento comunicacional y de reflexión socio-política de grandes y ambiciosos alcances.

Personajes que articularon el lenguaje corpóreo

Tres figuras dentro del arte de acción utilizaron al cuerpo como una construcción social, espacio político, actor cultural e instrumento catártico ritual, entre otras estrategias de comunicación.

Se puede citar a Jackson Pollock (1912-1956), artista estadounidense, que ha sido una de las figuras ícono para influir todo el arte de acción y referente potencial para los experimentos corpóreos; desde su *actionpainting* donde bailaba y dejaba salpicar y derramar pintura sobre el lienzo se convierte en un eje de ruptura con los ismos y la materialidad objetual del producto artístico (HeartneyEleanor, 2008, p.218).

El *actionpainting*, se desarrolló más tarde como *body art*, aunque también los artistas del pop art y el arte conceptual evolucionaron su idea de la desmaterialización de la obra de arte a través de la negación de esta especie de expresionismo abstracto.

AntoninArtaud (1896-1948), dramaturgo francés, es otra de las figuras claves que influyó en los artistas que experimentaron con el cuerpo, ya que trastocó mucho del lenguaje teatral, llevándolo a grados donde era posible la improvisación y donde ya no existían los personajes, sino los ambientes.

En las propuestas de Artaud el público fue provocado con la intención de que fuera parte de la escena, es decir, su idea fue borrar los límites entre vida y arte, lo que dio muchas ideas a los artista que encontraron más tarde al performance como su medio de comunicación y experimentación con el cuerpo.

John Cage(1912-1992), su idea de articular las artes como música, danza, y artes plásticas, permitió una visión multidisciplinaria del arte. Cage estuvo influenciado por el budismo zen. Indagó en el silencio así como en los ruidos cotidianos. Y permitió que muchos artistas a través de la corriente Fluxus pudiera experimentar con varias artes a la vez: el video, las performances, los happenings, entre otros medios. (Almazan Sagrario, 2000, p.p.13-18)

Además como marco aglutinante y expansivo estaba gestándose como reacción a la mercantilización de la obra artística, el arte conceptual, de lo que derivaría el *pop art*, *minimal art*, abstraccionismo post-pictórico, arte póvera, *land art* y tendencias múltiples no aprehensibles en el objeto, sino, comprensibles desde las ideas y registros del pensamiento del artista.

El lenguaje artístico se expandió, sin necesidad de ser pictórico o escultórico, encontró salidas emergentes y rebeldes capaces de abordar con fuerza y criterio sobre las circunstancias políticas, morales, estéticas, e incluso científicas del siglo XX.(Sánchez Karina, 2001)

El cuerpo, la acción y la ambientación encontraron un lenguaje a través del cual provocar cambios en las conciencias y vidas de las personas, así como en el arte y sus circuitos institucionales de tradición. Sin embargo, aunque los artistas proponían estas estrategias para concebir el arte fuera del fetichismo objetual, como contrapartida también debían luchar contra las instituciones encargadas de la legitimación del arte, o en su defecto negociar con ellas.

Aunque en sus mayoría éstas prácticas estaban a menudo dirigidas contra el objeto del arte (el que ya había anteriormente comenzado a experimentar el reduccionismo tautológico y minimalista) apuntaban también a las instituciones especializadas que eran y son todavía garantías. Si el objeto del arte tradicional parece haber sucumbido más o menos a estos asaltos, por el contrario las instituciones supieron adaptarse perfectamente a la nueva jugada. (Claude Gintz, 2001, p.256)

En la actualidad vemos cómo aquella realidad no es ajena a las instituciones locales, que muestran como categorías formales los nuevos formatos como el vídeo y la fotografía. Incluso se ha llegado en cierta forma a sustituir a la tradicional pintura y escultura.

Es importante acotar al estudio del arte corporal, de acción y participación un dato importante, uno de los contextos filosófico- culturales que en la época de los '70 se consolidó, a través de estudiosos y artistas en las ramas de la Sociología y Antropología (aportes significativos de Claude Lévi-Strauss), Psicología (Jacques Lacan), Historiografía (Heinrich Wölfflin, Michel Foucault), Literatura, Crítica y Semiología (Roland Barthes, Clement Greenberg).

El enfoque arte-vida y la teorización de la ideología en relación a la producción cultural, permitió al arte ser multi e interdisciplinario; y además encontró bases sólidas para extralimitar los espacios físico-biológicos, filosóficos, geográfico-políticos, científicos y culturales.(Foster Hal y otros, 2004, p.p.22-35)

Body art

El cuerpo como un soporte de identidad fue usado desde remotos tiempos en tribus antiguas. Se supone que tenía valores rituales y espirituales que involucran al sujeto con su medio social y ambiental. Esta forma de reivindicación frente al mundo, evolucionará a través del tiempo, y reaparecerá en los '60 como un estadio y espacio donde el mundo se suceda y reivindique en él, y viceversa.

El arte corporal reapareció en Europa y América a finales de la década de los '60 y '70. A través del *body art* se inscribió una postura en el arte donde el cuerpo es objeto y acción, soporte y medio; idóneo para comunicar problemáticas de la realidad social como la violencia, los peligros sociales; las preocupaciones sobre la transición y temporalidad corpóreas, la sexualidad, el culto y ritualidad y lo prohibido en lo moral y estético.

El *body art* planteó una actitud de exploración profunda al "yo", donde éste espacio construido simbólicamente en la psiquis sea trastocado para provocar tensión, deconstrucción y el restablecimiento del sí mismo: un sujeto que trascienda las presiones del medio social y las estructuras que impone la norma.

Así el artista extralimitó los potenciales de la mente a través del lenguaje corpóreo y expuso físicamente al cuerpo con tautologías que presentaran aquellas autoexploraciones. Es decir, indagó en el subconsciente individual y colectivo, a través de la distorsión física, psicológica y simbólica del cuerpo.

El *body art* junto con otras muchas tendencias ha necesitado del registro a través de múltiples medios como la fotografía, el video, y la película para difundirse y manipular el factor tiempo.(GUASH Ana María,2007,p.1845)

El *body art* resultó como la evolución del *actionpainting* de Jackson Pollock bajo el concepto de que la pintura es un material rodeado de una acción. Lo que le interesaba a Pollock no era el cuadro resultante, sino el suceso. Así mismo el

body art toma esto como punto de partida para traspasarlo al cuerpo, dándole el valor de espacio para generar acción a través de cuerpo.

Los artistas neovanguardistas de la década de los '60, rompieron con la idea de los ismos como tendencias que marcan el camino del artista. El concepto se amplió en aras de experimentar con múltiples líneas y conductas de la época.

Entonces, en lugar de ser el artista el protagonista, eran las corrientes que se generaron a través de obras claves lo que trascendió a través del tiempo. Entre las corrientes de los '60 las más importantes fueron: el arte de acción, *performance*, *body art*, *happening*, y *fluxus*, que han sido retomadas y han evolucionado en múltiples espacios geográficos, temporalidades diversas y temáticas variadas.

Cabe citar a los siguientes artistas como aporte al esclarecimiento del concepto central de este estudio:

Gina Pane

(...) en el recorrido de cada artista hay una reflexión que se hace apartir de acontecimientos sociales (...) Los acontecimientos de mayo de 1968 me impresionaron mucho, los viví con gran intensidad mental y físicamente (...) Me di cuenta que en esta comunicación el cuerpo era muy importante y de pronto comprendí que era precisamente él, mi cuerpo, el elemento fundamental de mi concepto. Entonces elegí e hice mi primera acción en este sentido. (Pane Gina, 1971) (Montero Pilar, 2000)

Gina Pane, francesa de origen italiano, desde 1971 hasta 1979 realizó acciones casi a manera de rituales. La mutilación, la herida y la sangre estuvieron presentes como agentes simbólicos y somáticos. Su intención era comunicar a través de un lenguaje construido en base al sufrimiento físico, aludiendo que “el cuerpo es el núcleo irreductible del ser humano, su parte más frágil (...) La herida es la memoria del cuerpo, memoriza la fragilidad y el dolor, es decir su existencia real”. (Gina Pane 1971) (Montero Pilar, 2000)

Gina Pane puso en evidencia a las sociedades que han perdido su fe religiosa, ritual y mítica, debido a las ideas utópicas de progreso, racionalidad, ciencia y tecnología. Sociedades de crisis espirituales donde el cuerpo está adormecido y la conciencia se ha mecanizado. Es a través del cuerpo dónde las conciencias

despiertan a la realidad evidente de la muerte y las transiciones biológicas. Pane nos recuerda la ilusión que han provocado las limitaciones morales y estéticas que la sociedad nos ha inscrito en aras de control.

Las múltiples alusiones a la violencia, la crueldad y la sexualidad perversa, nos recuerdan el contexto de guerras y tensiones políticas en los '60. La artista reflexionó y reflejó el mundo externo en su mundo corpóreo, extralimitando los bordes que enmarcan las normalidades. (Almazán Sagrario, 2000, p.p. 67-68)

“Escalade non anesthésièe” es una obra que Gina Pane desarrolló en 1971 en la que ascendió por una escalera en la que sobresalen pequeñas cuchillas que le ocasionaron intensas heridas en su cuerpo. Intentó simbolizar y somatizar la ascensión social que pretenden las guerras. (HeartneyEleanor, 2008, p. 219). El cuerpo es un instrumento de la acción pero también un espacio psíquico que pone en evidencia la vulnerabilidad humana en el marco de los límites morales y estéticos.

“Death Control” se realizó en 1974 en París. Dos monitores de video transmitían imágenes simultáneas y distintas. En la primera cinta alude la artista: “vivía en una época póstuma cubierta de gusanos, con mi carne arrancada por los gusanos, carne de mi carne, dos carnes viviendo juntas, una nutriéndose de la otra: el proceso de la vida en un continuo de tiempo”. (Pane Gina, 1974) En la segunda cinta se mostraba una fiesta de cumpleaños en la que unos niños despedazaban un pastel.

Se trataba de una contraposición de dos tipos de tiempo: el tiempo de la muerte y el día en que celebramos con una fiesta un año más de vida; que señala el acercamiento a la muerte: “La muerte se ha convertido en tabú, en un hecho intolerable, ya que el diálogo con la muerte empieza desde el nacimiento y debemos afrontarlo con conciencia” (Gina Pane, 1974) (WarrTracey, 2006, p. 101).

En esta obra hay algo muy significativo que acotar en cuanto al registro que usa la artista para soporte de su obra, el monitor hizo observadores más objetivos y menos impresionables a diferencia de una acción en vivo y en directo.

La artista usó su cuerpo como un espacio de intervención de una manera poética. La metáfora sobre el tiempo y la muerte implicaba el recurso del registro como el marco que permitió jugar con el factor tiempo.

Vito Aconcci

Nació en el barrio de Bronx en Nueva York en 1940. Fue escritor, editor, pintor, escultor, fotógrafo, videoartista y performer. En búsqueda de una poesía de acción y el arte corporal en los años '70 dejó la poesía para dedicarse al arte de acción donde su cuerpo fuera el único instrumento para comunicar.

“Marcas registradas” obra en la que el artista se desnudó y mordió distintas partes de su cuerpo para luego aplicar en cada marca realizada una tinta de color negro e imprimirlas sobre papel. (Bartolomé MCN, 2011)

Mordiéndome: mordiéndome todas las partes del cuerpo a las que llego. Aplicando tinta de imprenta a los mordiscos: estampando huellas de mordiscos en distintas superficies. Abriendo una zona cerrada: construyendo una biografía, un expediente público (huella de mordisco como depósito; punto de apoyo de la identidad; una coartada: estaba tan absorto en mí mismo que no podía estar en ninguna otra parte). Razones para moverme, moverme alrededor de mí: moverme para cerrar un sistema. Razones para moverme: mostrarme a mí mismo; mostrarme a través de mí mismo; mostrarme al exterior. Crear mi propia salida; enviar mi interior al exterior entonces me puedo deslizar al exterior porque sigo moviéndome en el interior. (Vito Aconcci, 1972) (WarrTracey, 2006 p.119)

Performance

Surge en el sentir de lo efímero; un pedazo de absoluto. Un momento. Aunque sea absurdo pensarlo y tratar de apresar a esta esencia, de vez en cuando el performance lo logra. Gatilla a la imaginación aún cuando es algo tan real, físico y corpóreo.

El performance es una evolución del *“body art”* donde la acción del cuerpo del artista es lo importante. Hay un plan de acción, mas no un discurso, parte de características del teatro, pero busca improvisación a través del cuerpo y participación del público.

Al igual que el *body art*, el performance es una de las expresiones del arte conceptual, que se consumó desde varios puntos del mundo en reacción a tendencias locales modernistas y progresistas, donde se ponía en crisis la política, la democracia, la libertad, la moral, las normas culturales, etc.

En una revista electrónica sobre performance Ramón Almeida (2007) habla sobre el término acuñado a las prácticas de acción en el arte [...] Hasta finales de los '60 el término fue rechazado por los artistas plásticos por sus connotaciones escénico teatrales quienes afirmaban que: "performance es el acto de performing que conlleva la acepción de representar una pieza de teatro".

Pero desde 1970, sustituyendo al nombre de "acción", performance emergió como la denominación más popular para actividades artísticas que son representadas ante una audiencia en vivo englobando elementos de la música, danza, poesía, teatro y video. Después ha venido siendo retroactivamente empleado para referirse a formas tempranas de arte en vivo como "*happenings*", "*actions*", "*Fluxusevents*" y "*body art*" (Almeida Ramón, 2001).

La denominación que tomó el performance es de un espectro amplio, ya que se formuló como un lenguaje artístico donde se asientan más las percepciones inmediatas alejándose de lo discursivo, por encontrar en el discurso una falla como estructura para organizar lo particular y lo social.

Uno de los enfoques de esta tendencia de comienzos de los años '70 fue la participación del espectador con el entorno que lo enmarca, y la búsqueda por la saciedad de percepciones de la realidad, transformando el comportamiento tanto del artista como del espectador. (Popper Frank, 1989, p.p. 15-16). El performance a través del artista expresó el cuerpo colectivo donde se evocaron memorias sociales para que cobrasen valores psicoterapéuticos en el poder cultural que poseen.

La acción performática desde los '60 tomó una posición política, ya que se producían múltiples cambios políticos y sociales, estéticos y morales. Después durante de algunas décadas esta tendencia fue tomando fuerza y ha sido recurso para múltiples expresiones del arte en todo el mundo, por tener al evento como modalidad de la acción participativa entre el artista y las personas. Las formas que

va a tomar el performance, bordeaban lo efímero, absurdo, político y popular, con un contenido poético y crítico.

La manera de plantear una acción es idónea para la temática que quiere abordar el artista. No toda acción en el arte es performance, pero el performance si es puesta en acción.

Joseph Beuys

“I like America and America likes me” fue una acción de Joseph Beuys para la inauguración de la nueva René Block Gallery de Nueva York (1974). Beuys vivió durante cinco días en el recinto con un coyote salvaje llamado Little Joe. A su llegada al aeropuerto JFK iba envuelto en una manta de fieltro y a continuación una ambulancia lo trasladó a la galería, donde entró cubierto de heno con un coyote.

Los largos períodos de silencio, sueño y observación mutuos interrumpían cuando Beuys ofrecía objetos al coyote o llevaba a cabo algunas secuencias de movimientos y sonidos.

Beuys representó el papel de mediador entre el salvaje oeste americano, simbolizado por el coyote, y su capitalismo contenido y continente, simbolizado por el *Street Journal* y el espacio de la galería de Nueva York. Transcurridos los cinco días, el artista regresó al aeropuerto de la misma forma en que había llegado. (WarrTracey, 2006, p.76)

Rebecca Horn

Otro ejemplo es ***“FingerGloves”*** en 1972 de Rebeca Horn. Fue una acción en la que la artista extendió sus dedos por medios artificiales para poder sentir y tocar algo desde una distancia mayor a la normalmente necesaria.

La acción de los dedos daba la sensación de que se intensifican las sensaciones que llegan a la mano y que se experimenta la actividad manual como un nuevo modo de actuar, controlando siempre la distancia entre la persona y los objetos. (Almazán Sagrario, 2000 p.44)

Muchas de las obras dentro del marco de las acciones han de tener un plan donde el artista ha especulado las ideas y posibilidades de su presentación. La improvisación surge dentro del plan como la posibilidad paralela y real de la idea inicial.

En el ejemplo de Horn hay un plan de experimentación para atender a las reacciones del público en cuanto se involucren con la posibilidad sensorial de alejarse de los objetos. En la obra de Beuys el plan y la improvisación surgirán a partir de un continuo de tiempo extendido para ubicar la obra dentro de un imaginario anecdótico, casi como un *reality show* hecho de fotografías y relatos imaginados. La obra de Beuys también fue registrada en video lo que le ha permitido llegar a ser parte de la narrativa de la historia del arte.

Happening y Fluxus

El *Happening* proviene de las ambientaciones, un arte viviente con absoluta responsabilidad del público convocado para que acontezca lo que de los espectadores surja. Un collage de acontecimientos que surge con naturalidad como diría Kaprow.

Simultáneo a los movimientos que provocaron una virtualización del arte a través de la acción, el entorno y la participación del espectador el *happening*, trata de trastocar las barreras entre vida y arte, es decir, el ambiente de lo cotidiano trastoca el concepto para convertirse en una improvisación, como un acontecer de probabilidades.

Allan Kaprow

Allan Kaprow sería el mentor de este género; en Nueva York durante el año de 1952, buscó una ambientación multidisciplinaria (pintura, escultura, poesía, danza, música, cine, diapositivas, discos, radio, etc.) donde se manifestara libremente el comportamiento tanto de artistas como de espectadores. (Guash Ana, 2006, p.77)

El *happening* emergió efímero y gratuito tomándose espacios públicos, o instantes tomados del devenir, como parte de una postura de rechazo a la mercantilización

de la obra; en palabras de una artista: *Evento. Partícula de la acción del universo. Movimiento microscópico que construye un movimiento, movimiento por movimiento.* (Carolee Schneemann, 1963)

El *happening* fue un instante para ser disfrutado, aprehendido donde el comportamiento del individuo saliera del sistema y emprendiera un viaje a las capas infinitamente profundas de su yo. Creó atmosferas. Fueron las acciones en participación e improvisación total, una manera más congruente de unir arte y vida.

Paralelo al *happening* se desarrollaban las acciones pop, el interés por los nuevos medios generó en los artistas búsquedas y obras tradicionalmente atípicas y muy extravagantes, el *happening* influyó de manera muy profunda en la forma de vivir del artista.

“18 happenings in 6 parts” fue un acontecimiento de Allan Kaprow en el cual dividió la sala en tres piezas mediante unos tabiques provisionales confeccionados con madera, láminas de plástico y lienzos. Los tabiques también estaban cubiertos con un conjunto de diversos objetos que los participantes podían utilizar a manera de atrezzo, o bien estaban en blanco para pintar sobre ellos en el transcurso de la performance (el sonido electrónico, mecánico y en directo) y la iluminación (que incluía proyecciones de diapositivas estaban sometidas a un constante cambio que alteraba la atmósfera de este entorno múltiple por el que seis participantes (tres hombres y tres mujeres) se movía y ejecutaban una serie de acciones inconexas, profiriendo frases sueltas con una expresión tan impasible como las circunstancias se lo permitían. Los happenings tuvieron lugar simultáneamente en las tres estancias (seis en cada una de ellas), y se pedía a los espectadores que cambiaran dos veces de cuarto durante la performance que duraba una hora (los asientos estaban numerados y los cambios de los ocupantes estaban cronometrados en la partitura). (Foster Hal y otros, 2004, p. 452)

Ésta ambientación del espacio trastocaba la cotidianidad en que se hallaban las sociedades de consumo. Las personas persiguiendo el placer y el goce en los objetos que son vacíos. La gente olvidaba la inmediatez de su encanto y los convertía en fetiches. Kaprow entonces admitió esas barreras fetichistas del arte al respecto los objetos y en su lugar creó ambientes donde el absurdo accionar sea sosiego intenso del pasajero trajín de estar vivo.

Fluxus

Fluxus se interesó en lo cotidiano. Imitaba y desnaturalizaba la vida a través de acciones repetitivas. Las acciones corporales cotidianas son fruto de la conjunción del comportamiento social (WarrTracey, 2006, p.26).

Fluxus fue un híbrido entre música, danza y artes visuales para la producción de acciones mundanas que pongan en jaque el racionalismo y a la sociedad capitalista de consumo. Los cuerpos y las mentes se unían en espacios colectivos, sin división entre lo cotidiano y lo artístico.

El creador partió de la observación de la vida diaria, para realizar una identificación con las sociedades de consumo y la banalidad de sus hábitos mecánicos, *Fluxus* configuró un circuito de artistas de varias nacionalidades y de disciplinas diversas.

Fluxus cuestionó al egocentrismo del artista, prefirió el anonimato y el espíritu colectivo, en aras de destruir ese individualismo casi autista de las sociedades mecanizadas del sistema vigente. Fue una revisión por el cotidiano peligroso del vicio de la norma y el hábito.

Fluxus usó el happening y el performance como medios. No fue un movimiento, ni un grupo, fue un conjunto de encuentros múltiples que banalizaba la vida cotidiana, mostrando los hábitos y ruidos mecanizados.

John Cage y Naum June Paik

John Cage no impartió cursos de música convencionales. Era la propia música que él generaba desde sus concepciones sobre silencio y ruidos cotidianos. Sonidos encontrados de carácter cotidiano, no instrumental.

Las obras de Cage son interesantes por su ingenio para crear ritmos aún sin instrumentos: “*WaterMusic*” en 1952, fue una acción de éste artista donde además de tocar el piano, un silbato sirena y una radio debía barajar y repartir siete cartas, hacer sonar un reclamo de pato en un tazón con agua y preparar el piano sobre la marcha con cuatro objetos en poco más de treinta segundos.

“ImaginaryLandscape No.4” en 1952, constaba de doce aparatos de radio RCA Victor colocados en un escenario desde el que emitían programas en directo mientras los performers modificaban periódicamente el volumen y la sintonización.

“ImaginaryLandscape No.5” también en 1952 fue música electrónica cintas magnetofónicas cortadas de forma aleatoria y posteriormente empalmadas. Inspirada en las *“White Paintings”* de Robert Rauschenberg que capturan las sombras, la suciedad y los reflejos del espacio de exposición.

En la obra de Cage ***“4’33”*** hecha en 1952 abrió y cerró la tapa del piano tres veces en un periodo de cuatro minutos treinta y tres segundos, una vez por cada uno de los tres movimientos el sonido ambiente era la música.

“Winter Music” compuesta en 1957 y dedicada a Rauschenberg y a Jasper Jones, permitía al intérprete determinar la composición. Todas estas obras fueron resultado de la utilización del azar, a menudo mediante el uso del I Ching libro taoísta de adivinación. (Jacob Joseph, 2008)

Naum June Paik con humor produjo ***“Zen for Head”***, una representación de la composición de La Monte Young en los 60s que consistía en dibujar una línea recta y seguirla, pero Paik interpretó la obra llenándose la cabeza de tinta y utilizándola como brocha sobre la línea de papel que había en el suelo.

Un año más tarde el mismo Paik presentó en la galería Parnass de Wuppertal, el 10 de marzo de 1963: *“Exposition of Musicelectronictelevision”*. Paik elevó el nivel de complejidad de la primera intención de Cage de utilizar un piano preparado, presentando dos pianos preparados y trece televisores. Utilizaba el piano y la televisión, dos de los objetos más reverenciados en los hogares de la clase media de su época, para llevar a cabo una serie de actos destructivos, de manera que conseguía que no volvieran a funcionar. El único piano que sobrevivió fue, *“Integral Piano”* sin embargo, aparece cubierto con todo tipo de objetos. (Almazán Sagrario, 2000, p. 31)

Todas estas obras que involucran los nuevos medios como recursos de reproducción en masa buscaban experimentar y fusionar la estética de lo cotidiano

con el fin de denunciarlo. Este factor experimental y de negación parecido al dada cultivó en aquellos tiempos una resonancia futurista que preveía lo que vivimos en nuestros tiempos, la contaminación del ruido, lumínica y de imagen.

Arte de acción y participación en Latinoamérica.

Latinoamérica, diversa geográfica y culturalmente, ha pasado por crisis e inestabilidades políticas a través de su historia. Como denominador común entre los países está el pasado de colonización, sus múltiples estados de inestabilidad social y sus economías fluctuantes y débiles. Es por ello que la preocupación de los artistas estuvo basada en la realidad social, marcada por una intencionalidad política, que defienda los derechos humanos de quienes habitan un espacio.

Para los artistas comprometidos con sus luchas políticas el recurso del cuerpo es un medio potencialmente idóneo para visibilizar los traumas y sostener a la resistencia. Quienes usan performance o arte de acción, conciben al cuerpo como una construcción social, un espacio político, un territorio de sensibilización popular y una voz de comunidad.

La práctica performática provoca la acción con un carácter político y una clara posición de resistencia ante la violación de los derechos humanos, porque tiene una intención franca de lucha colectiva y comunitaria, así como de denuncia y sensibilización.

Brasil, Argentina, México y Venezuela

El arte latinoamericano de acción y participación no se hizo para los entendidos sino que fue arte para las masas pareciéndose mucho a una acción política. Los artistas mencionados a continuación pusieron una voz con tono político superando las barreras relacionales e irrumpiendo en las pugnas por el poder.

Ferreira Gullar, poeta brasileño, en 1964 trabajó en los Centros de Cultura Popular con el convencimiento de que “el artista podía participar del proceso de restauración social”. Poco antes de que se produjera un golpe de estado cuyo régimen se extendería hasta bien entrados los ‘80. (De Gracia Silvio, 2007)

Es un claro indicio de que Latinoamérica, en relación a Europa o Estados Unidos, tuvo sus particularidades, más que una desmaterialización del arte, vinculado con el antimerchantismo propiciado por el conceptualismo, en Latinoamérica hubo el interés por involucrarse con lo social y comunitario; es decir, su intención era propiciar un activismo social como forma contestataria intelectual pero también experimental que logre cohesión social.

Otro ejemplo se produjo en Argentina en 1968, una de las acciones paradigmáticas del arte de acción latinoamericano, "Tucumán Arde". En la provincia de Rosario, Argentina, un grupo de artistas locales denunció la "cultura mermelada" y "asaltó" una conferencia de Jorge Romero Brest en la Sociedad de Artistas Plásticos de la localidad. Estos artistas con la colaboración de otros artistas de Buenos Aires, organizaron "Tucumán Arde", una exhibición de documentación sobre la situación en aquella provincia.

Se recurrió a estrategias de los medios de comunicación (exhibición de material fílmico, fotografías, carteles y grabaciones de un manifiesto de contenido político) para crear una contra-información que denunciara la realidad que se vivía en la provincia argentina. La muestra se inauguró en el local de la CGT de Rosario y se repitió en la sede de Buenos Aires, que fue clausurada poco después de su inauguración. (Alonso Rodrigo, 1999)

En México, el movimiento estudiantil de 1968 generó una corriente de inconformidad y rebeldía de la cual surgieron muchos artistas. Su actividad estaba ligada a movimientos por reivindicaciones sociales y políticas. Se formaron colectivos anónimos de trabajo de donde surgieron los primeros "performanceros" como los llaman los mexicanos. La temática estaba fuertemente marcada por el contexto, dentro de una lucha por la libertad de expresión, contra el autoritarismo y por reivindicaciones democráticas. (Alcázar Josefina y Fuentes Fernando, 2005)

En Brasil, Cildo Meireles y sus inserciones en circuitos ideológicos o sus acciones de sabotaje discursivo, imprimió textos "políticamente incorrectos" sobre botellas de Coca-Cola y luego las devolvió a la circulación comercial para hallar lectores insospechados. Igualmente sellaba mensajes políticos en billetes y después los hacía circular como medio de protesta contra el sistema.

Otros artistas como el venezolano Carlos Zerpa o el uruguayo Clemente Padín, poseen prácticas artísticas intensamente comprometidas con el activismo. Zerpa se presentaba en sus “ceremonias con armas blancas” emitiendo mensajes críticos y con contenidos políticos, usaba cuchillos afilados, dagas. Recurría al karate y la bolerística latinoamericana.

También hizo del ratón micky mouse en rituales sincréticos. Interpretó al doctor José Gregorio Hernández que cose o remienda la bandera venezolana pasando de la liturgia al rock and roll y se traslada a la niñez con sus héroes Bruce Lee, Frank Zappa, Jesús de Nazareth, Tin-Tan, y Santo, el enmascarado de plata. (Zerpa Carlos, 2005, p.45)

Es importante para el mundo del performance citar a una artista cubana ya que mucha de su obra parte de una problemática política y autobiográfica. Ana Mendieta nació en Cuba bajo el régimen de la Revolución en 1948. En 1961 Ana y su hermana mayor llegaron a Estados Unidos, sin sus padres, como parte de un programa de la Iglesia Católica estadounidense para salvar niños del régimen anti-católico de Castro.

Vivió con una familia adoptiva en Iowa y no volvió a ver a sus padres durante muchos años. Obviamente, esta experiencia dolorosa marcó la formación de Mendieta y su obra refleja esta experiencia. Tuvo una carrera artística corta (1972-1985), pero productiva: performances, *body art*, videos, fotografías, dibujos, instalaciones y esculturas.

A comienzos de los años 70' asistió a la Universidad de Iowa como estudiante de arte. Empezó pintando obras expresionistas, pero sus intereses cambiaron con su ingreso en el *Intermedia Program and Center for New Performing Arts* y comenzó a utilizar su cuerpo para crear arte (“*body art*” o “*performance art*”).

En una de sus series, “*BodyTracks*”, que fue documentada en video, metió las manos en una mezcla de sangre de animales y pintura roja y arrastró las manos en una pared para escribir.

También tuvo acciones en las que incorporó su cuerpo a la naturaleza (*land art* o *earthworks*). En varias obras aparece desnuda, uniendo su propio cuerpo con la

tierra, invocando imágenes de una diosa y mezclando elementos de rituales africanos, afro-cubanos, mesoamericanos y de antiguas culturas de Asia y Europa. Creó más de cien obras en las que su cuerpo formaba parte de la obra al cubrirse o meterse en la tierra, y usar elementos naturales como piedras o velas. (Gradiva, 2008)

Paralelo a la vanguardia de Europa y Estados Unidos en América Latina el activismo social marcó el arte en muchas ocasiones, tomando en cuenta la universalidad de las problemáticas sociales y políticas; las particularidades y necesidades de cada país, surgió un enfoque de la realidad social como una experiencia de enorme peso conceptual e intelectual.

Así como en Europa o Estados Unidos los performances latinoamericanos, eventos, o el cuerpo en sí mismo sirvieron como recursos emergentes para expresar las problemáticas de catarsis mundial: guerras, luchas por la democracia y los derechos humanos. Por ello, se consideraría que el peso de la vanguardia como influencia no es una coincidencia en el mundo del arte latinoamericano, sino que el lenguaje corpóreo ha encontrado a partir de acciones respuesta a una concreción de fuerzas sociales de resistencia, así el cuerpo y la acción del cuerpo, el evento y los conceptos son maneras que han usado los artistas no por eurocentrismo o vanguardia, sino por la licencia que les otorga el arte de tomar como suyo lo que es de todos.

Capítulo II

Configuración del escenario del performance plástico en el arte del Quito actual.

El performance plástico, las acciones artísticas y la articulación del lenguaje del cuerpo desde las artes plásticas surgieron en la mitad del siglo XX como lenguajes alternativos a los que recurren los artistas a nivel global para comunicar. El Ecuador ha sido también laboratorio para acoger nuevos lenguajes de producción artística.

Durante los últimos 20 años muchos artistas decidieron incursionar en éste lenguaje tan complejo, contradictorio y abstracto como es el juego con la corporeidad a través del performance que abarca un sinnúmero de posibilidades de experimentación. Algunos han tenido una afinidad al performance y han producido obras continuamente durante años. En muchos festivales, concursos, museos y galerías, ya se lo considera al performance como una categoría y ejercicio importante.

En la Academia se estudia e investiga sobre este fenómeno, que sin ser tan efímero, su falta de registros y documentación, hacen que el estudio local acerca de este fenómeno sean de difícil acceso y de pobre debate. Una de las condiciones de éste género es que no tiene plataformas que lo gestionen como publicaciones, festivales, lugares de investigación y producción continua. Por lo que se hace necesario indagar sobre los protagonistas y analizar sus propuestas con el fin de comprender cómo nace y qué pretende comunicar.

Desde los años 90's nació en Quito la curiosidad por experimentar con el cuerpo desde las artes plásticas. Para esto se buscó en otras disciplinas lo que no se ha logrado responder entre lienzos, bastidores y pinceles. Artistas de una generación de fin de siglo procedieron de una manera diferente, tradujeron el lenguaje plástico a otro lenguaje que evolucionó en actos efímeros, o viceversa.

El performance mutó pocos años después y hubo un cambio fundamental en el uso que los performers hicieron de los medios audiovisuales y fotográficos, ya que éstos pasaron de ser evidencias documentales de la acción a ser los objetos de la acción misma, es el caso del video y el foto-performance.

María Fernanda López quien estuvo a cargo “de 12 a 12” un proyecto que se gestionó como el primer intento de acopio de las huellas del performance hizo un interesante trabajo que consistía en un diálogo entre performers y la comunidad. El Museo Camilo Egas convocó a 10 artistas que habían tenido no menos de 5 años de producción performática para generar acciones frente a un público invitado a participar de una acción.

Un registro que convocó en esa ocasión artistas performers de Quito, Cuenca y Guayaquil: Danilo Zamora, Poncho Franco, Saskia Calderón, Edison Reyna, Rodrigo Viera, Patricio Ponce, Xavier Blum, Valeria Andrade, Olmedo Alvarado, Omar Puebla y Damián Toro (López María Fernanda, 2010); figuras en el arte que podrían ser consideradas representativas del arte de acción en la escena local ecuatoriana.

Este material documental “de 12 a 12” (12 horas continuas de performance) pretendió recopilar y analizar obras de performance y continuar generando material para el estudio de esta forma de expresión tan interesante y tan rica en posibilidades. Estudiar este fenómeno de la acción en el arte a través de sus principales protagonistas es necesario ya que nos abre puertas al diálogo entre sus principales actores y consumidores, e incluso aporta a otras disciplinas conocimiento.

En la presente investigación están recopiladas algunas de las concepciones alrededor del performance de artistas locales que han experimentado con éste lenguaje y encontraron particularidades determinantes para apropiarse de ideas y darles forma a través de las acciones.

Para la presente investigación se consideró el concepto particular que tiene el artista acerca de las acciones en el arte. Se les propuso conversar sobre temas que giran en torno al performance como los referentes o influencias teóricas, conceptos, disciplinas alternas, el registro como evidencia, la constancia en su

producción, el público al que se dirigen los performances, y la posibilidad de ser consideradas como ofertas museísticas.

En los 90's el performance en Quito tuvo sus primeros laboratoristas: Pablo Barriga, Damián Toro, Jenny Jaramillo, Valeria Andrade, Danilo Zamora, Karina Cortez, Patricio Dalgo, Fausto Villalba, Cristian Proaño entre otros.

Poco después al comienzo de éste siglo surgieron necesidades y soluciones diferentes de producción y surgieron los colectivos de arte como El Bloque, Palaminga, Tranvía Cero, El Muro, Proyectroom, La pelota cuadrada, Falco, La Limpia, Zona Libre, Dementzia, Full Dólar, Oído Salvaje, Los PUZ y Máquina Gris; de quienes podemos encontrar archivos virtuales, debates y contactos vía web. (Zamora Danilo, 2001, p. 19)

Además la Gestión política y cultural permitió muchas oportunidades de generar espacios para el arte, a través de negociaciones entre artistas, instituciones y comunidades, creando circuitos alternos para la producción cultural y artística.

Pablo Barriga

Artista plástico, nace en Quito en 1949. Estudia la licenciatura en Artes en la Facultad de Artes de la UCE. Hace una especialización en Saint-Martin School de Londres, y una maestría en Artes en la Universidad de Cincinnati. Ha realizado 25 exhibiciones individuales y ha sido representante ecuatoriano en cuatro bienales internacionales del arte. Si bien su obra principal es pintura en alguna de las etapas de su trayectoria ha realizado performance y en otras su trabajo han sido los objetos escultóricos. (Susan Rocha, 2012)

Afín a su carrera artística ha sido profesor universitario, curador en varios certámenes, y ha escrito y publicado relatos y crónicas en libros y revistas. Hace poco en el mes de marzo de 2012 presentó una muestra titulada “Pintura de Pared” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, una serie de cuadros en dos colores o un cuadro en cada color; y viceversa un color en cada cuadro, “Pintura de Pared” es en realidad pintura de pared.

Vía correo electrónico nos platica sobre una acción muy interesante alrededor del tema de uno de los artistas considerado ícono en las acciones de los años '60.

(...) Hubo hace años en la “Casa Humboldt” una charla sobre Beuys a la que estuve invitado. Desde el momento en que acepté hablar sobre el artista y su obra entré en contradicción entre declarar mi interés por su obra y manifestar mi incomodidad ante una mitología personal que me parecía fabricada. Lo mejor que encontré para dar respuesta a esa contradicción de pensamientos fue hacer una charla performática en vez de la típica charla académica. Me hice de una ropa adecuada, un maquillaje para el rostro y una entonación de voz que me permitirían mantener la curiosidad y el interés del público para lo que tenía que decir. Y lo que dije fue una parodia sobre la vida de Beuys, recalcando el día en que su avión fue abatido y él se salva en su paracaídas al aterrizar en una plantación de plátanos en la provincia de Los Ríos en Ecuador, Sudamérica. Medio muerto es curado por un jornalero montubio que le frota manteca de cacao y no grasa, y le cubre el cuerpo con cáscaras de banano y no fieltro. Beuys protesta porque siente que le han cambiado el libreto de su vida, pero por las evidencias dadas en la charla el jornalero no le entendía ya que solo conocía del alemán el poema 25adaísta de Hugo Ball, poema que repite y repite hasta que Beuys se derrite como mantequilla logrando que ese material sea considerado chamánico desde entonces. (Pablo Barriga, 2012)

En este texto el sentido de hacer performance, es decir, atraparla cualidad de lo performático a través de una acción se tradujo como transgredir lo convenido dentro de las expectativas de quienes invitaron a participar de una charla a Pablo Barriga.

Pablo no esperaba actuar frente a una cámara, por ello no registró el evento y su manera de difundirlo podría ser éste texto transcrito en párrafos anteriores, una propuesta que nos lleva a pensar que no existen una sino varias formas de registrar una acción.

La estrategia performática es una especie de acto traducido. La acción de Pablo ha ajustado otra forma de entender la realidad a través de eventos emocionales y no racionales como la ocurrencia. El acto aborda e interviene en el cotidiano, no con el fin de entretener aunque tenga elementos humoristas, sino alterando los conceptos convenidos.

El texto de Pablo nos remonta a pensar en cierto enfoque que deberíamos darle al arte, no importa su género o categoría, ese enfoque de trascender las taxonomías y profundizar en otras preguntas como: ¿Qué es lo que hace a una acción performática? ¿Qué es lo que convierte a un concierto, discurso, improvisación o ensayo en performance?

Jenny Jaramillo

Artista quiteña, una de las primeras en buscar a través del performance una alternativa de expresión. Fue estudiante en la Facultad de Artes de la UCE, estudió también en Alemania. Actualmente es catedrática en la Universidad Católica del Ecuador. Uno de los performance más poéticos dentro de toda su obra es una participación en la Convocatoria a los Egresados de la Facultad de Artes de la Central, una Muestra realizada en el Antiguo Hospital Militar, actual Centro de Arte Contemporáneo.

En su obra llamada “piel-pared-galleta” se mimetiza con las paredes blancas del lugar, desnuda, pintada de blanco y cubierta con galletas de animalitos, propone el recurso del cuerpo y su poética a través de las acciones corporales.(Zamora Danilo, 2001, p.19)

La presencia y ausencia, el estar y no estar, camaleónica, inestable e ingravida. Un recurso diferente en el arte, y una de las acciones que determinaría la curiosidad por el performance en su generación.

Valeria Andrade

Es un caso muy especial que unió dos disciplinas :la danza con el performance, y en ocasiones el performance con la instalación y las artes visuales. Ha encontrado posibilidades de comunicación en múltiples lenguajes y las ha convertido en herramientas para construir sentidos. Estudió en el Instituto Nacional de Danza y luego bailó en la Compañía Nacional de Danza. Su curiosidad nace de su experiencia y acercamiento con artistas visuales como Jenny Jaramillo y César Portilla.

Estudió los procesos creativos de los artistas visuales para luego transmitirlos a través de la Danza. Sin embargo, ha jugado con éstos dos lenguajes en un ir y venir. Explora en todas las capacidades expresivas del cuerpo para generar sentidos y percepciones más concretas de la idea que en un principio no tenía forma.

“Prácticas Suicidas” fue una serie de performance que juegan con el espacio, interrumpen con el cotidiano y la dinámica social presente en las prácticas corporales urbanas como bajarse del bus al vuelo, besarse en el Parque de la Alameda; cruzar el puente que va a Cumbayá en patines cargando un tanque de oxígeno, y otras acciones lúdicas que se inscriben en el cotidiano ciudadano de manera diferente.

En una entrevista que Valeria nos concede cuenta que el performance nace del cuestionamiento de la separación entre objeto artístico y sujeto artístico. Había un grupo de artistas como John Cage, Willen de Kooningy otros (mencionados en el capítulo I), que cuestionaron la separación que provoca la representación artística entre el sujeto y objeto artístico además de la necesidad que aún existe de incorporar el arte a la vida. La crisis de la representación fue trascendental para el desarrollo de los conceptos alrededor del performance.

Valeria tuvo –en sus inicios- la necesidad de rebasar las formas convenidas por la danza dentro del teatro:

Uno tiene una idea, la formula, la transforma en un concepto, y luego intenta darle forma, es mi proceso. En ese intentar darle forma a ese concepto puede adoptar diferentes expresiones, depende de los lenguajes con los que se esté en contacto, y puede adoptar forma de danza o forma de acción escénica. No vengo de ninguna tradición, estas acciones han sido un afán de experimentar y encontrar un lenguaje propio, metaforizar con el cuerpo. (Andrade Valeria, 2012)

El performance para Valeria Andrade tiene una función social: comunicar y construir sentidos. Los temas que ha tomado giran en torno a la construcción cultural del sujeto femenino, y define al elemento performativo como un lenguaje poroso que muta constantemente:

(...) qué es lo que me hace a mí como mujer, siempre me inserto en un contexto para proponer obras, no es una cosa aislada, siempre el espacio en el que trabajo me aporta con contenidos y acciono para esos lugares específicos,: sea una galería, la plaza grande, la calle, tarimas, espacio público o en el teatro.

El performance es una improvisación, no es ensayado. No repito una acción. El performance es un lenguaje poroso, que se alimenta de todas las disciplinas, logra una acción significativa que comunica una idea. El performance es multidisciplinario” (Andrade Valeria, 2012)

Los registros sirven como evidencia de la acción, pero en algunos casos pasan a ser el objeto mismo de la acción misma. Valeria también ha generado videos que casi tiene vida propia a esto aduce:

(...)se pasa por cada instancia: pensar la idea, hacerla, registrarla, y convertirla en un objeto audiovisual. Son distintas instancias que cada una con su lógica y lenguaje acupuntura una parte del sentido, por ejemplo si yo hago un performance, tiene una intención, un contexto y un sentido y lo que se lee a través de uno y otro, es un lenguaje, cuando éste está registrado y pasa por los filtros del lenguaje audiovisual el concepto puede seguir pero el sentido puede acupunturar, es decir, enfatizar en un punto o en otro. Jamás va a ser lo mismo una acción que un video y transformado al lenguaje audiovisual.

Tengo un performance, que duro 10 horas y en video se traduce a 5 minutos, entonces el sentido del tiempo es otro, a pesar de que tiene el concepto inicial, el sentido que se enfatiza es distinto al del performance que se hizo en 10 horas (...) (Andrade Valeria, 2012)

Danilo Zamora

Artista quiteño del performance de los años '90. Tuvo una formación autodidacta. Junto a su generación ampliaron las posibilidades del arte tradicional que proponía la Academia con nuevos lenguajes. Sus referentes en el caso del performance fueron principalmente los Dadaístas, Surrealistas, George Maciunas y *Fluxus*, Tania Bruguera, Las Yeguas del Apocalipsis de Chile; artistas de los que conoció su obra en la VI Bienal de la Habana, John Cage, Gina Pane y Joseph Beuys; del que revisó todo su material en video y las publicaciones al respecto, así logró comprender este lenguaje.

El contexto histórico en el que se desenvuelven éste y otros artistas son los '90. Tiempo en el que se proclaman los postulados de la Posmodernidad y aparece el Internet. Es un momento de resurgimiento del rock alternativo en toda América. Cae el muro de Berlín. Aparecen y se conocen las publicaciones de los teóricos de la postmodernidad: Baudrillard, Vattimo, Habermas, Derrida, Benjamin, Barthes.

Se fundó el CEAC (Centro de Arte Contemporáneo de Ecuador), primer archivo virtual de obras de artistas ecuatorianos. Vino la profesora cubana Lupe Álvarez, quien es experta en temas de arte actual.

Zamoraformó el Grupo PUZ con César Portilla y Ulises Unda, A medida que éste artista experimentó con el performance se involucró en otras disciplinas como el videoarte, video performance, la música con instrumentos electrónicos, la pintura de acción. Durante algún tiempo personificó a un bufón de cuello blanco.

La acción se convirtió en una necesidad de fracturar la realidad hegemónica implantada desde el poder y el género. Para Danilo la performance da la posibilidad de expresarse con absoluta libertad en cualquier contexto y causar extrañamiento en el público y que éste se cuestione sobre la forma, el pensamiento y la vida.

La performance es un acto consiente que lleva al performer a crear múltiples posibilidades para alcanzar una visión de la Totalidad. El artista suele sentir un vacío existencial; de ahí su necesidad de ruptura porque está insatisfecho del simulacro del mundo. (Zamora Danilo, 2012)

La importancia del registro en la obra de Danilo siempre fue en función de las posibilidades. Consiguió hacer videos y fotografías, sabía que eso haría que más gente se integre en los procesos de pensar el arte de otra manera que no fuera la convencional.

Algunos performances fueron realizados y producidos como videos con la intención de expandir el potencial de dichas acciones. En algunos casos para Danilo sólo son registros, pero piensa que se pueden reconstituir como verdaderas piezas de arte, si les ubicáramos en contextos adecuados o les diéramos otra circulación: “El video performance se realiza desde la puesta en escena de la acción sumada a los recursos propios del video, en donde la edición es muy importante.”

Danilo cree que la acción le dio la posibilidad de actuar con absoluta libertad como ser humano y como artista en un medio un tanto hostil para otras

posibilidades, se podía sentir como en una dimensión paralela, una construcción vital y conceptual que llenó sus expectativas como artista:

Cuando realizo mis acciones me desplazo al umbral o a una atmósfera casi mística, aunque esté usando tecnología, me encuentro con la capacidad de sentir en tiempo presente la Totalidad. Se puede decir que es como realizar un ritual con mis propios elementos conceptuales, materiales. El público puede conectarse con la acción a veces de forma intencionada. (Zamora Danilo, 2012)

Para este artista es importante reconocer las capacidades y las limitaciones del cuerpo de cada uno en este tipo de acciones. Hay performers que trabajan mucho sobre este aspecto y lo incorporan a la propuesta, él considera que lo más importante es presentar antes que representar, estar absolutamente presente al momento de la acción. Más que concentración, es la expresión que subyace a la idea que se quiere transmitir mediante la escena. Las imágenes que se quedan en la gente se potencian con la capacidad que tiene el performer de ser el auténtico.

El performance ha estado dentro de las artes plásticas durante toda la historia del arte como un hecho anecdótico de algunos artistas: Van Gogh y Goya solían pintar con un sombrero lleno de velas, Da Vinci hacía instalaciones sofisticadas simulando espantos y fantasmas, los futuristas contrataban gente para que les tiren tomates en sus presentaciones de poesía inmediata.

El performance nace de las artes visuales como la necesidad de los neodadaístas y conceptuales de causar mayor crisis sobre todas las géneros artísticos. El movimiento fluxus se involucró con la literatura, el cine, la música, el teatro, la tecnología. Sus montajes hicieron crisis sobre todas las formas de arte, las ciencias sociales y la política. Confrontaron las realidades hegemónicas del siglo XX: más que diferenciar las especificidades de los otros géneros, aportaron para su reconstitución.

En sí mismo un acto performático puede sumar muchos elementos y lenguajes pero a diferencia del cine tiene una intención puramente artística, películas de Warholson acciones. (Zamora Danilo, 2012)

Todo arte implica crisis: crisis es el cambio constante, la verdad única a la que estamos sometidos los mortales. El performance entonces ha llegado a cada lugar a poner en crisis a los otros lenguajes, no por menospreciarlos, sino para tomarles el pelo, y jugar con ellos, con el fin de que crezcan, muten y evolucionen.

Hoy en día cabe hacerse la pregunta si el performance es una oferta expositiva que funciona en los museos o la intención de los performances es de invadir otros espacios. Danilo plantea que:

(...) en estos momentos todo es museable, distribuible, comercializable, es coaptado por el poder. Los grupos de poder toleran y auspician incluso a sus antagonistas porque saben que tiene el control absoluto sobre todos los aspectos de la sociedad, entonces cualquier expresión de los seres humanos que se presente en algún formato se convierte tarde o temprano en mercancía. Aunque el Museo sea una institución más en crisis, también los artistas le seguimos haciendo el juego al poder porque hemos perdido la capacidad de reconocer nuestro verdadero potencial como seres humanos. La mayoría de la gente ha perdido la capacidad de estar totalmente en el ahora, en el momento presente, para esto es fundamental no reconocernos con las formas del mundo, incluido el arte, solo si logramos dejar de identificarnos con las ideas del mundo podremos acceder a nuestra verdadera esencia infinita. Somos polvo de estrellas viajando por el vacío infinito.

Los performances de Danilo Zamora y el PUZ surgieron del contexto social en que vivían, hay obras específicas que se hicieron en la esfera pública, y otros reservados para el público del arte, a Danilo le interesaba la estrategia de irrumpir en la cotidianidad de la gente:

la gente llana suele tener una lectura más sencilla, me gusta usar elementos de lo popular como una escoba de bruja, la tiza escolar para escribir en la calle a los pies de la gente, elementos de la naturaleza como hojas o ramas, trompos y textos con fuego. Lo popular es elemental y es directo. Me gusta lo popular pero conservo mi distancia porque pienso que hay otros niveles que hay que abordar. Con la gente de las instituciones y los artistas mi trabajo aborda conceptos más elaborados. He podido trabajar y participar con muchos colectivos de artistas y con todos los lenguajes posibles de las artes visuales, me considero un instigador, generalmente mi opción ha sido hacer arte para artistas.

Damián Toro

Damián Toro es otro artista del performance que comienza su producción en los años noventa, época donde acontecía una crisis en el arte tradicional, así como en otros ámbitos sociales y políticos.

Según Damián la instalación de la democracia, la muerte del presidente Roldós, la introducción de Febres Cordero a “la política social de mercado” como paradigma político, el nacimiento de la guerrilla “Alfaro vive carajo”, fueron los acontecimientos del contexto histórico en el que surgió el performance en el Ecuador. Y fueron aires anarquistas los que persiguieron a través del performance vincularse en la vida socio-política del país. Además la influencia externa a través de la información que comenzaba a circular a través del internet, antes inalcanzable, permitió que los artistas también encuentren otros lenguajes y posibilidades de comunicar.

Los temas recurrentes en los primeros performances de Damián son la iglesia católica, la cual considera que impone prácticas rituales y creencias de un dios-hombre; el mestizaje y la estética barroca ecuatoriana.

Performance Antiguo Hospital Militar

Uno de los primeros performance en el Ecuador, realizado en el año 1993, este proyecto fue concebido como un trabajo de tipo experimental que apuntaba a trabajar las temáticas: hombre, naturaleza y creencia. (Toro Damián, 2009)

El artista creó una serie de objetos tótem con material reciclado, por eso su experimento en el Antiguo Hospital Militar tenía un carácter seudoreligioso, ritual y ceremonial. Usó una de las salas donde antes se recibían pacientes y también fue un espacio de reclutamiento e hizo una instalación con un cruz trazada con tierra a lo largo de la sala, un objeto tótem que hacía referencia a una tumba, vino de mesa en ollas de barro, una estatua viva frente al objeto tótem con un ramo de flores que intentaba significar la virginidad, dos performers más acompañaban la acción Jenny Jaramillo y Ana Flavia Baldisserotto, dos gallinas blancas, libros de Cortazar, libros infantiles, unidos en un juego teatral, sin embargo nunca antes ensayado. (Toro Damián, 2009, p. 77)

La acción tiene cuatro momentos: a) cuando los performers encienden las velas que iluminarán el espacio, es decir tanto la sala como el corredor que conduce a ella;

b) el performer principal Damián Toro aparece frente a los espectadores, llevando una gallina en cada mano, al mismo tiempo la performer secundaria Jenny Jaramillo se cruza entre el público y entra a la sala, le sigue el performer principal y así el público empieza también a entrar;

c) se da el diálogo corporal mediante el que se van desarrollando escenas cuyo orden no lineal desorienta al espectador y lo incluye en la acción (tomar vino de misa, comer arroz crudo, escuchar textos sin sentido, encender velas, etc.);

d) el rompimiento de la secuencia aleatoria cuando las velas son apagadas y el público asume un posible final de la acción, aunque varios hechos vayan a sucederse posteriormente rompiendo a su vez esta secuencia.(Toro Damián, 2009)

Esta especie de catarsis propone desde un acto vincular significados sueltos, que no los hemos razonado desde la conciencia, para jugar como cuando es niño e interpretaba los que la realidad circundante manifestaba, inician los roles que uno admite como realidades y en realidad son una ilusión. El performance busca en base a estas propuestas vivenciales cuestionar la realidad, analizarla y trascenderla, para que nuestra ingenuidad alcance apropiarse de otros sentidos, y comprender que estamos más allá de estos.

Las obras de Damián Toro tomaron de su contexto las problemáticas que circundan alrededor de temas polémicos. El performance llamado “The Non Institution of Art and of Art as an Institution” (“La No Institución del Arte y del Arte como Institución”) planteó un ir en contra de la institucionalización del arte. Este performance, según nos cuenta su autor surgió en un momento en que el Net-art estaba naciendo y se organizaron varios foros de discusión en la web sobre el tema. De manera casual se Toro integró ésta obra a uno de estos foros (actualmente inexistente pero del cual participaron Fluxus, Cecil Touchon entre otros).

Damián plantea que éste performance resultó con el surgir del Net-art. Las discusiones giraban en torno a la libertad y censura que ofrecía el internet y las restricciones que imponían galerías, museos, y otras instituciones al artista. Surgió la necesidad de conocer un lenguaje específico para desarrollar proyectos de arte en internet.

Actualmente se encuentra escribiendo un libro en el que plantea la importancia del trabajo experimental en el arte y la necesidad de desarrollar una teoría propia. No dice que no haya que leer o buscar autores como Cage, sin embargo, mucho más importante le parece desarrollar un trabajo propio que surja de una búsqueda personal e intelectual.

Define al performance como una “*Ocurrencia Plástica*”, concepto que está desarrollando y será parte de la publicación anteriormente mencionada.

Veo dos fuentes del performance que me interesan más que otras y son lo que denomino Performance Teatral y Performance Plástico. Creo que debemos hablar no de “performance” a secas, sino de “Performance Plástico”. De esta manera podremos llegar a una definición menos subjetiva (es decir diciendo lo que el performance no es). Los artistas estamos obligados a investigar para llegar a estas definiciones. (Toro Damián, 2012)

La importancia que dio al registro en sus performances a través del texto, video y fotografía no han sido con el fin de transformarlos en obras a parte sino que la acción misma es la que esperaba que llene sus expectativas en cuanto al espectro de su difusión.

“....creo que lo fundamental es la acción como tal y no lo demás.”
Como toda acción humana que no es registrada, el performance simplemente “ocurre” y no necesariamente debe ser registrado.”

Damián cuestiona el proceso de registro gráfico de una imagen a partir de las acciones que genera un performance. Valora a la acción como superior en contenido a un registro gráfico.

“ los registros no cumplen con la premisa del performance plástico: la no repetición del evento. Un video o fotografía pueden ser vistos miles de veces. Por otro lado, valorar al documento o registro de un performance es similar a lo que se hacía durante el romanticismo europeo cuando se valoraban los bocetos. Todo esto tiene un fundamento filosófico específico con el cual no me identifico mucho actualmente”

Una acción está delimitada por una sincronía entre el pensar, sentir y actuar. En el teatro hay un dominio del cuerpo por la disciplina que implica manejarlo como herramienta de expresión. Damián cree que:

El Performance Plástico proviene del ritual, su origen es muy antiguo. En las etapas primeras de la sociedad humana nadie se

cuestionaba sobre la calidad de una obra o el dominio corporal. Eran actos necesarios, imprescindibles para la supervivencia. (...) Pero claro, siempre hay condicionamientos estéticos. Aunque el Performance Plástico no los descarta, no se centra en ellos. (2012)

Saskia Calderón

Artista del performance poseedora de una voz privilegiada. Es capaz de indagar e interrogar al espectador desde sus acciones muy conectadas en su construcción conceptual en ritos prehispánicos y populares. Ha hecho varios trabajos en torno a cuidar lo que está en riesgo a nivel de la identidad. Crea un ambiente sinfónico para activar el cuerpo y la mente.(CAZAR Almache, Katya, 2011, p. 61)

Para Saskia Calderón el performance es una presentación, la cual no tiene libreto y que incorpora al arte otras disciplinas. En el caso de Saskia su formación en Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad Central y en el Conservatorio Nacional de Música q le permitieron ejercitarse en dos lenguajes de los cuales pudo tomar herramientas para producir algo diferente.

Busca referentes locales, es decir en los escenarios propios donde se manifiesta el arte local en sus diferentes dimensiones y posibilidades, es decir, las múltiples disciplinas dentro de las artes: la música, historia, la cultura popular, el escenario de producción televisiva, entre otros. Ha encontrado información en otros artistas como Diamanda Galas, Nina Hagen, entre otras pero no con el fin de hacer cosas parecidas, sino buscando trascender y entender como fusionar lenguajes.

Un ejemplo es su obra **“Curación Curatorial”**, Performance, 2011, basada en el homónimo “Curador” realizó una “curación” con cantos ancestrales. Usó un atuendo estereotipado del Curador de Arte en el lanzamiento del calendario “Ejercicios corporales para todo el año”. Como lo suelen realizar los chamanes o brujos al inicio del año.

Para ella el contexto en el que se enmarque su acción es potencialmente el que dé el significado final, a veces se involucra en los medios donde su público sean artistas o personas especializadas en el arte, y en ocasiones en el público no familiarizado con la escena artística. (Calderón Saskia, 2012)

“Gallo despescuezado” fue un performance realizado dentro de la "Residencia Solo con Natura Limoncito 2008". El gallo despescuezado es un juego tradicional que suele realizarse en las festividades de la Virgen de la Merced. Se entierra vivo al gallo. Un comunero con los ojos vendados y con machete en mano debe cortarle la cabeza al gallo. El ganador se lleva el animal y al siguiente año debe ofrendar otro.

Saskia, impresionada por esta práctica popular, se propuso recrear ésta tradición enterrándose para cantar las necesidades más urgentes de Limoncito. La insólita reinterpretación de una tradición que mantiene viva Limoncito permitía puntos de identificación muy concretos, generalmente desde la sorpresa. Por otro lado, los ensayos de canto lírico que Saskia realizaba en la casa comunal devenían en una poderosa e inquietante intervención sonora y performática en su vida cotidiana. (María Fernanda Cartagena, 2010)

La obra de Sáskia además de ser en esencia poética y de gran ingenio ha logrado aglutinar sutilmente en una sólo acción elementos de toda una realidad. Es un juego en el cual alguien se entrega por entero a un momento y lo convierte en universal y trascendental. Cuando nos conversa no nos dice mucho, habla poco, pero es espontánea para bromear. Una de las cualidades por las que su obra habla intensamente de quien es ésta artista es la presencia absoluta, un perpetuo estar presente.

Sáskia ha buscado en otros formatos como el lenguaje audiovisual una forma de difundir su trabajo un ejemplo es **“Sinfónica Mocha”**, Video- Performance, presentado en la IX Bienal de Cuenca 2011.

Trabaja una pieza musical con la “Banda Mocha” agrupación musical de afroecuatorianos descendientes de esclavos, que tiene la particularidad de utilizar como instrumentos musicales elementos extraídos de la naturaleza como la hoja de un árbol de capulí o naranjo o el ‘puro’ que es una especie de calabaza cortada o mochada -de ahí el nombre de la agrupación, que imitan sonidos de instrumentos occidentales.

Interpretó en español con el acompañamiento de la Banda Mocha, el aria “Lasciach’iopianga” de Händel, tema musical barroco que hace referencia a la libertad. Nos traslada a un juego con la historia y la realidad actual.(Calderón Saskia, 2012)

Consultamos su tesis universitaria en busca de sus referentes en cuanto a su obra. Sin embargo, se nos encontró “*tomados el pelo*” al coincidir en el título de su trabajo de investigación como “*La anulación de referentes*”. Propuesta que habla acerca del empoderamiento de uno mismo en el tiempo presente. Ser el maestro de uno mismo, anulando la fijaciones por determinado acontecimiento en nuestra vida o por cierto personaje en particular.

Omar Puebla

Artista que incursionó en el performance en el 2002. Se interesó por el arte urbano y arte en espacios públicos. En sus inicios consideró que la idea de una acción podría captar mejor la atención de la gente. Descubrió al performance casualmente como modo de abordar la urbe en una serie de charlas de Arte Contemporáneo, lo interesante es que descubre intuitivamente cómo conectar el performance con otros intereses como el rap y el box.

En una entrevista realizada a Omar nos contó que cuando él era alumno de la Facultad de Artes de la UCE ya no habían galerías de arte, debido a la situación económica del país por el congelamiento bancario. No existían galerías para presentar una propuesta que salga de lo netamente comercial.

Además los Centros Culturales destinados a la Cultura y Arte, eran espacios públicos, pero cerrados, en donde no había apertura a propuestas diferentes. Entonces surge la necesidad de irrumpir en otros espacios y accionar desde otros circuitos. Surge un periodo en el que aparecen los colectivos artísticos que se unían con el fin de concretar proyectos. Luego a través de esta forma de trabajo aparecieron los festivales y las convocatorias institucionalizadas. Fue la necesidad

de búsqueda de espacios e intentar unir esfuerzos para producir acciones que generen expectativas no sólo en el medio artístico.

Lo que nutrió a Omar Puebla fue comprender otros lenguajes y problemáticas como el rap y el boxeo. El performance tiene esa capacidad de mutar y digerir varias disciplinas a la vez, el caso de Omar no es una excepción, fusionó varias expresiones en busca de un estilo propio.

Ligó al performance con el rap por considerar el accionar del rapero un acto performático adoptando una posición imponente que encuentra impactar al espectador:

Dentro del rap la apropiación es descarada, el dj toma pistas, adopta una posición casi filosófica, porque el dj toma productos ya elaborados. Mezcla las canciones que son el trabajo de otros y en ese momento, a partir del trabajo de los otros comienza a improvisar, mueve las manos, se mueve y va generando en ese momento **“un momento”**. Un espacio de creación propia. Para mí era muy interesante el free style, porque el rapero que toma el micrófono hace suceder las cosas a su alrededor y a medida que van sucediendo también va generando un acto creativo. Es un acontecimiento que tiene que ver mucho con lo que es el performance.

Omar no considera al performance como una improvisación pues plantea que siempre existe un ensayo mental acompañado de todo un cumulo de conocimiento, que en un determinado momento tiene descarga.

Como performer estás pensando en la obra todo el tiempo, el otro como teatrero está ensayando con movimientos corporales y de voz, lo que hace el performer es masticar sus ideas también O ¿no es un ensayo también el del performer?, ¿no lo está planificando?, ¿no lo está ensayando?, ¿no está preparando todo para que esa idea suya acontezca? La diferencia radica en que el otro tiene una manera diferente de expresar la idea, lo cual no significa que haya no un trabajo como en teatro que se usan todos los recursos corporales. El performer saca todas sus preocupaciones e ideas en ese momento del acto. Al igual que en el rap el hombre se prepara a diario sacando una rima. Hay que tener todo un trabajo mental, autoreflexivo y de empoderamiento de sí mismo que no hay como negar. Un rapero que se para enfrente y dice algo contundente y con consistencia no es alguien que improvisa es alguien que está pensando

eso todo el tiempo, que por su disciplina en ese momento fluya en su hablar; es diferente.

Mohamed Alí fue un personaje que para Omar ha tenido una importancia capital:

para mí cambió la historia del box porque hay un antes y un después de Mohamed Alí, antes de Mohamed Alí el boxeador era y tenía que ser negro. Eran los negros los que se iban a golpear. El boxeador era considerado el bruto, que sólo iba a darse de golpes y que divertía al resto. Cuando aparece Mohamed Alí se para en frente de su oponente y dice “mírame yo soy guapo y soy negro, yo soy inteligente y soy negro, yo puedo hablar y soy negro, entretengo a la gente, rimo y soy negro” Eso ligó al boxeador Mohamed al hip-hop. Rompió con una idea e hizo un mundo a partir de sus acciones. No dio el primer paso para ir a la guerra de Vietnam y no porque no fuera valiente, sino que al igual que Elvis Presley era una estrella; las estrellas estaban ahí para motivar a que el resto vaya a la guerra.

Omar profundizó en el significado de este personaje, e intuyó que su significado no dista muchos del de otros hombres que han tenido una experiencia con la discriminación racial, social o incluso religiosa. Muchas de las culturas urbanas participan y son víctimas de fenómenos de discriminación. Encontró que el performance podría estética y espectacularmente funcionar con sus acciones dirigiéndose hacia públicos masivos, para debatir desde sus propios lenguajes, box y rap.

El registro es capital para Omar porque es necesario dentro del medio del arte: “yo estoy acostumbrado a accionar en espacios donde el hecho de presentarse no funciona, o sea me gusta jugar mucho con irrumpir, me gusta la idea de la irrupción. Lo que presento acontece y pasa. El registro es lo único que me queda para mostrar. Por ejemplo la idea del video clip es interesante y está ligada a lo que hago posteriormente de los performances; no sólo edito pongo música y hago que sean de corta duración, no sólo funciona como registro sino que es una obra en sí misma. Tiene que ser divertida para mí.”

Unidad La Pelota Cuadrada

Lo integran dos artistas plásticas. En abril de 2012 presentaron una muestra de video performance titulada “Ningún destino” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito donde se articulaban 2 salas con cinco pantallas y textos iluminados sobre la pared negra. Su propuesta gira en torno a la experiencia humana como fuente de reflexión. Su posición ahonda en las dimensiones experimentales y filosóficas del arte como ejercicio vivencial. Integran los problemas del arte al de sus propias vidas. Han trazado un camino orgánico en el que buscan con su obra incidir en sus propias vidas.

Tal vez queremos decir varias cosas confusas pero ciertas para nosotras. La propuesta de nuestra unidad comenzó tratando de que la obra incida de manera profunda en nuestras vidas, que no sean cosas separadas las cosas del arte y las otras cosas, tratamos de que arte sea un elemento transformador para la vida de las dos, en primer lugar. Para eso, como la vida cambia, los contenidos cambiaron constantemente, como las necesidades cambiaron, las respuestas cambiaron, como las formas de recibir las cosas cambiaron, las estrategias fueron cambiando, pero creo que en el fondo hay dos cosas importantes sobre la pelota: la unidad, las ganas de ser una indivisible que vive de la inestabilidad que su condición monstruosa le produce, y la segunda es la vida, la experiencia humana como fondo de la reflexión, la pregunta ¿para qué hacemos arte? Se diluye, es esto diferente de lo que hacemos día a día? Pensamos que no.

Es un ejemplo en el que podemos estudiar varias premisas del arte de acción: Su fusión entre la vida y el arte, la forma de trabajo colectiva y anónima, el valor del registro como memoria, evidencia y material de trabajo. Además de los valores intermediales que permite que las obras sean teletransportables.

En el Centro de Arte Contemporáneo expusieron algunos de sus video-performances: Ambas con una bicicleta estática pedaleando contra las olas del mar. Ambas sentadas en un parque con una jauría atada, en una tarde de lluvia, una cama con alguien durmiendo en un parque del centro de la ciudad, Muchos episodios que crean una realidad tercera, surrealista y aparentemente sin sentido. Nos convocan al absurdo, a la observación profunda de actos conscientes pero ausentes de toda realidad supuesta. Los textos afirman que la razón no ha de llevarnos a su significado ni siquiera a un destino ni punto de llegada, porque esta misma no ha de ser el punto de partida.

En un sitio web llamado “La Otra” encontramos un texto donde encontramos una propuesta de la Unidad Pelota Cuadrada:

Las dos integrantes de la Unidad Pelota Cuadrada están sentadas cada una en una silla y separadas por una distancia no menor a 4 metros. Una de las integrantes tiene puesto un saco de lana tejido a mano, mientras la otra teje una manta con la lana del saco de su compañera; de esta manera, mientras un saco va desapareciendo y descubriendo a una de las integrantes, el otro tejido se conforma y abriga a la otra. La lana de esta obra de tejido va siempre suspendida entre ambas, de tal manera que el performance sigue su marcha en una ambiente relajado sin mayor teatralidad. (La otra, 2011)

Es uno de los colectivos que más se acerca a las acciones que generan reflexiones filosóficas y existenciales muy profundas, en las palabras de John Cage podríamos traducir que estos actos “buscan hacer un arte que no sea diferente de la vida sino una acción en la vida”.

Capítulo III

“Feliz no cumpleaños”, acción instalación.

Memoria explicativa

Entre lo sutil y absurdo de las sensaciones que empiezan a tener sentido cuando se sienten y no se razonan comparto este estado que es un estado de comunión con el espíritu, como un ritual de sanación, sin brujos ni chamanes sino con payasos y dulces. Lamento recurrir a todos los sonidos, a uno, aquel del bigbang en transcurso de explotar en algún otro lugar.... El silencio, cual ruido que ensordece. Invito a ustedes apagar el ruido con el silencio. A liberar una fracción del tiempo, inexistente en realidad. (La autora)

En el mes de junio de año 2011 hice una acción y ambientación de un lugar el mismo día de la fiesta de la música. Se podría definir como performance y también como un happening. Meses antes anduve preparando el material que ambientaría el lugar, la gestión del espacio, los auspiciantes, actores, fotógrafos, en fin, todo lo que implicaría un evento. El total del tiempo invertido en la preparación fue de 4 meses. Días cercanos a esta fiesta tuve problemas serios de salud, fui hospitalizada, sin embargo salí de ahí e hice esfuerzos sobrehumanos para culminar con mi obra.

Esta acción se realizó el 25 de junio de 2011 en la Fiesta de la música, como parte del programa de la Alianza Francesa, en la Galería de Arte independiente “La Naranjilla Mecánica”.

Parecía la típica fiesta de cumpleaños: tarjetas, velas, pastel, regalos, sorpresas, dulces, payaso, etc. Pero todos estos elementos eran blancos “monocromáticos”. Cada elemento carecía del multicolor de una fiesta de cumpleaños convencional.

Añadí a este ambiente 4 jardines de gravilla y tierra de unos treinta centímetro de ancho y de cinco centímetros de altura; una pareja real de conejos blancos en una de las esquinas de la habitación que me concedió “la naranjilla mecánica”. Seguí agregando unas zanahorias bebés, rosas blancas, una mesa pequeñita de

té con un mantel blanco en la otra esquina. En la mesa central puse muchas sorpresas, dulces, soldaditos de juguete, un ajedrez con piezas blancas y negras pero sin cuadros negros en el tablero. Muchos regalos vacíos, una jarra con lágrimas y un montón de tarjetas confeccionadas con una estética monocromática con frases como “feliz no cumpleaños”, “todo pasa o pasa todo?”, “bla, bla, bla, blanco”, entre otras.

Estas tarjetas eran confeccionadas con casi todos mis conocimientos sobre los principios del grabado: matriz y huella. Algunas de ellas llevaban dobleces laberínticos, huellas de escritura braile, restos de vela consumida, grapas, cosidos, quemaduras, tintas blancas, cinta blanca, rasgaduras, gasas, perforaciones, letras escritas con marcador blanco, etc. Confeccioné entre unas 70 tarjetas, que se obsequiaron el día del evento a todos los participantes.

Hubo un personaje que activó la participación del público, una payasa blanca. Todo su traje también era blanco, su rostro, su vestidito y su cabello crespo. Todo era blanco. Era yo misma interpretando a esta payasa blanca. No decía palabra alguna, era amable, regalona, bebía lágrimas a la hora del té, enseñaba a meditar al sr. Conejo; personaje que también creé para el evento, y quien lo caracterizaba era uno de mis compañeros de último año: su traje eran unas pantuflas cafés, un pantalón de dormir verde y una camiseta blanca.

Esta payasa blanca regaba el jardín que antes mencioné y caminaba entre los pétalos de rosa blanca, también jugaba ajedrez con un curioso, lanzaba masmelos a los quisquillosos. Salía a ver que había fuera de su fiesta de silencio, porque a propósito esta fiesta estaba toda en silencio, todos los convocados no hicieron más que ver con sus propios ojos lo que sucedía allá en esa habitación blanca, con marcos de cuadros vacíos, un pastel blanco, y con una payasa blanca que llevaba en su muñeca, un reloj muy singular, que no tenía ni manecillas ni números.

Todo pasó tan rápido, se consumió incluso más rápido que una fiesta de cumpleaños. Se acabó el acto, se cerró la puerta de la habitación que quedaba en el segundo piso de la Galería. En la puerta colgaba un letrero con una frase de Krisnamurti: “Usted también puede estar en silencio, ser, sólo ser, eso es importante”. Se apagaron el juego de luces que hacían de marco a la puerta.

Guardé mi traje. La acción había terminado y debía desmontar inmediatamente. No me quedaban fuerzas así que, dormí hasta el siguiente día.

Un mes más tarde se expuso el video y el afiche que quedó como un registro de la acción. Sucumbí en una depresión terrible durante meses. No sabía que había creado, ni qué valor había tenido, sólo guardé en mi memoria ciertas imágenes de lo acontecido.

Cuando ensayaba en mi mente la fiesta, antes de que acontezca, recopilé información sobre uno de los episodios de Alicia en el país de las maravillas, el budismo zen, el odio de la música de Quignard Pascal, Las acciones de John Cage y Fluxus. Fueron mis referentes más importantes. Sin embargo, mis vivencias fueron aún más importantes. En aquellos tiempos me debatía entre existir y morir, entre ser y no ser, entre el silencio y el blanco de las sábanas y el blanco de las nubes en los días de calor. Un año más tarde escribo este texto como registro de aquella fiesta.

CONCLUSIONES

Los orígenes de los experimentos corpóreos tienen inhóspitos umbrales, el cuerpo como un soporte de identidad en tribus antiguas tenía valores rituales y espirituales que involucraban al sujeto con su medio social y ambiental.

En el presente trabajo se investigó la idea de accionar con el cuerpo. Idea que reapareció y se reinventó en la escena del arte en los años '60 y que durante las décadas posteriores hasta nuestros días se ha transformado rápidamente.

Se concluye al respecto de las acciones en el arte que las reflexiones que surgían con las prácticas artísticas y viceversa tuvieron un contexto agitado: las guerras y los conflictos de género de los '60 y '70. Lo que condujo a una catarsis mundial y a revisar antiguos valores sobre raza y clase, la sexualidad, y el género, la tecnología y el futurismo progresista.

En ésta misma época surgen los postulados de la postmodernidad como un modo de pensar en base al desmembramiento objetivo que genera preguntas y exige respuestas. Razón por la que el arte se convierte en una herramienta crítica de la realidad social.

Los artistas entonces ponen de manifiesto en primera instancia el valor cuantitativo de los objetos que produce la institución del arte: rechazando la mercantilización de los objetos artísticos, poniendo en evidencia su derecho a expresarse dentro y fuera de las instituciones: arte o sociedad. Al convertirse el arte en ejercicio intelectual y conceptual surgieron los debates acerca de la desmaterialización de la obra de arte. Débase esto fundamentalmente a que el arte se involucró con otras disciplinas del pensamiento

Los artistas pusieron de manifiesto la importancia de borrar los límites entre vida y arte, ligada a la tendencia de reaccionar contra de la mercantilización de la obra de arte. Con lo que el arte tendió a ser no aprehensible en el objeto sino desde las ideas.

Sin embargo a partir de los 90's mutaron los medios conceptuales, efímeros y de acción. Hubo un cambio fundamental en el uso que los artistas hicieron en el uso de los medios audiovisuales y fotográficos, los registros pasaron de ser simples

evidencias a ser objetos de la acción misma. Aunque un registro nunca reemplace a la acción, éste puede enfocar de distintas maneras según el lenguaje que posteriormente adopte, incluso tener vida propia alejándose de la acción.

Las instituciones que ofertan muestras en museos, galerías y demás se adaptaron a los nuevos medios conceptuales y usaron los registros de los propios artistas. Parecería que eso delimitaría también lo que pasa hoy, ya no existe la obra de arte auténtica, es reproducible, la película, el vídeo, y la fotografía se aclimataron a los nuevos medios de expresión casi sustituyendo a la tradicional pintura y escultura.

En los inicios del arte con el cuerpo en los '60 se genera una crisis en la representación, ya no existe la brecha entre objeto y sujeto artístico porque las acciones plantean una postura donde el cuerpo es objeto y sujeto, soporte y medio para hablar sobre la realidad social. Indaga en el subconsciente individual y colectivo a través de la distorsión física, psicológica y simbólica del cuerpo. Lo importante es el suceso y su sentido, no el producto como objeto final.

Las acciones tienen un valor ritual que pone en evidencia las sociedades que han perdido su fe religiosa ritual y mítica, mucho más acentuado esto en las sociedades europeas y americanas, que viven en un imaginario de ideas utópicas de progreso, racionalidad y tecnología, provocando conciencias mecanizadas.

El performance surge como reacción a las tendencias modernistas y progresistas, expresa un cuerpo colectivo al evocar las memorias sociales propiciando la participación del espectador, conteniendo valores psicoterapéuticos en el poder cultural que poseen.

Una acción con el cuerpo en el arte no es una improvisación, la improvisación surge dentro del plan como posibilidad paralela y real a la idea inicial.

Éste medio provoca una virtualización del arte a través de la acción, el entorno y la participación del espectador.

Las acciones se interesan por lo cotidiano, imitan y desnaturalizan la vida poniendo en evidencia los comportamientos sociales. En el caso de fluxus es una observación de la vida diaria, identificando el consumo y los hábitos mecánicos.

El anonimato y espíritu colectivo son cualidades que se desarrollan en aras de aunar esfuerzos y participar de forma colectiva y multidisciplinaria, es el caso de movimiento *fluxus* que tuvo un carácter colectivo e internacional.

En América Latina también se nota más el espíritu por sostener el discurso del cuerpo como una construcción social, un espacio y territorio político y que al final de cuentas representaba la voz de la comunidad. Por ello desarrollan colectivos buscando activismo social.

Hoy las acciones en el arte ya son una categoría. Sin embargo en nuestro medio carecemos de registros y documentación sobre el desarrollo de este fenómeno.

En el Ecuador surgen las acciones como experimentaciones artísticas al iniciar los postulados de la postmodernidad: aparece el internet, cae el muro de Berlín, se abren los debates sobre el net art, quiebran casi todas las galerías por la situación económica del país, y las instituciones no dan apertura a los nuevos medios, por ello se crean los colectivos buscando espacios autogestionados para armar nuevos circuitos para el arte.

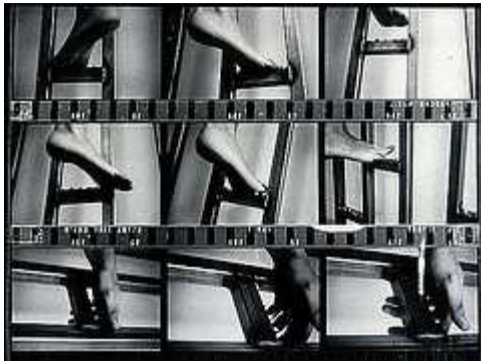
Los referentes en nuestro escenario local de performance han fusionado varias disciplinas: la danza, la música, la voz, la historia del arte, las culturas étnicas, el rap, las culturas urbanas, el box, la educación, por mencionar algunas.

Existe en el medio artístico poco debate sobre la cuestión del registro y el performance. La mayoría de los artistas concluye que el registro es una herramienta para difundir su trabajo.

Los artistas dedicados al performance en Quito consideran a ésta práctica como un acto consciente, que ayudó a crear crisis sobre los otros géneros y aportó a su reconstitución y a la inquietud de crear lenguajes propios para confrontar la realidad. Por ello hablan de un empoderamiento de sí mismo desde las acciones, anulando muchas veces los referentes o las fijaciones por determinado personaje en particular o determinado acontecimiento en la vida. Como Omar Puebla lo diría: El performance es un trabajo mental y reflexivo que contiene un ensayo mental previo a que la idea acontezca.

ANEXO1

Body art, performance, y acciones en el arte universal de los años sesentas y setentas.



Gina Pane, "Escalade non anesthésiée", Paris, 1970

<http://www.flickr.com/photos/ginapane>



Joseph Beuys, "I love America and America likes me", New York, 1974

<http://refletsdelumiere.files.wordpress.com>



Gina Pane, "Death Control", París, 1974

<http://www.flickr.com/photos/ginapane>



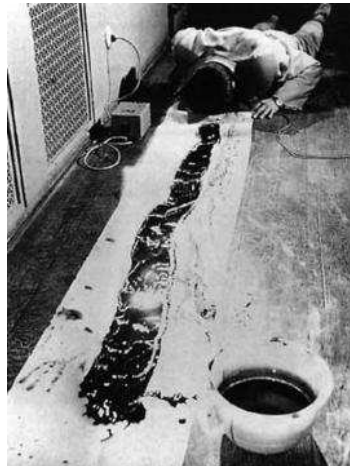
Rebecca Horn, "Finger Gloves", Alemania, 1972

<http://whitecubeeffect.wordpress.com/>



Jonh Cage, 4'33", 1952

<http://www.mariabuszek.com>



Nam June Paik, "Zen for head", 1962

<http://wickedwink.wordpress.com>



Allan Kaprow, "18 happenings in 6 parts", 1959

<http://www.mariabuszek.com>



Ferreira Gullar, Brasil, 1964

<http://storify.com/a1m2b4r61/revolucao-de-1964-brasil>



Fernando Farina , "Tucumán arde",
Argentina, 1968

<http://thecargoculte.com/archives/186>



Carlos Zerpa, "Ceremonias con armas
blancas", Venezuela, 1979

<http://accionesfrentealaplaza.blogspot.com/2007/09/presentacin.html>



Cildo Meireles, "Políticamente
incorrectos", Brasil, 1973

<http://blog.neo-st.com/category/tecnologia-movil/>



Ana Mendieta, "Body tracks", New York,
1976

<http://www.self-titledmag.com/>

ANEXO 2

Performance en Quito



Valeria Andrade, "Cerca... en el campo",
Quito, 2010



Valeria Andrade, "El irrecuperable
espacio del silencio", Cuenca, 2010

<http://sujetoacambio.blogspot.com/>



1



2



3



4

Ana Flavia Baldisserotto (1), Damián Toro (3,4), Performance Antiguo Hospital Militar (2), 1993

<http://www.damiantoro.com/index.php?idSeccion=13>



Omar Puebla, Euro latin performance, Alemania, Noviembre 2010

<http://eurolatinperformanceproject.blogspot.com/>



Danilo Zamora, "Bufones peregrinos",
Quito 1994



Danilo Zamora, acciones en la Facultad
de Artes, Quito, 1992

<http://danilozamoraperformer.blogspot.com/>



Saskia Calderón, "El gallo
despescuezado", Limoncito, 2008

<http://ssaskiacalderon.blogspot.com/p/performance-2008-el-gallo-despescuezado.html>

ANEXO 3

Banco de Preguntas para entrevistas realizadas a artistas del performance

- 1.- ¿Buscó referentes en la Historia del Arte? ¿Qué artistas revisabas en la transición productiva de tu obra performática?
- 2.- ¿Qué acontecimientos conforman el contexto histórico de tu obra?
- 3.- Dentro de los múltiples discursos acerca del cuerpo ¿cuál crees que es el más apropiado para llegar a tu obra? Psicoanálisis, postmodernidad... deconstrucción u otras
- 4.- ¿En qué otras disciplinas incurrías con tu performance?
- 5.- Tuvo alguno de estos autores que ver en el desarrollo de tu obra: Pollock, Artaud o John Cage?
- 6.- ¿Cuál sería Tu concepto sobre performance?
- 7.- ¿Cuánta importancia le diste al registro de tu performance?
- 8.- ¿Crees que los registros pasaron de ser evidencias documentales de la acción a ser los objetos de la acción misma?
- 9.- Háblanos de cómo transcurrió el performance y que ha pasado después de aquella acción ¿qué cambió en tu imaginario, a dónde crees que te llevó esa acción, o para ti fue un ejercicio más?
- 10.- ¿Es necesario el dominio del cuerpo o la destreza de él para realizar arte de acción o performance, al igual que otras disciplinas como la danza, el teatro y otras, o qué conocimientos hay que tener sobre el performance para generar uno?
- 11.-¿Qué cree que busque El performance que nace desde las artes plásticas a diferencia de otras disciplinas?
- 12.- ¿Considera que una obra performática es museable? O se la hace con el fin de no mostrarla en los museos sino invadir otros espacios públicos?
- 13.- ¿A qué público iba dirigido el performance realizado?

ANEXO 4

Obra de la autora: Fiesta “Feliz no cumpleaños”, acción e instalación articuladas
a la fiesta de la Música 2011 en la “Naranjilla Mecánica” (1-5)





3



4



5

REFERENCIAS

Referencias bibliográfica de libros

- Almazan, Aznar Sagrario (2000). *El arte de acción*. Madrid: Nerea.
- Ferrer Mathilde y otros (2010). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La marca editora
- Foster Hal, Krauss Rosalind, Yves Alain Bois, Benjamin H.D Buchloh.(2004) *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad y postmodernidad*. Reino Unido: Akal
- Glusberg, Jorge (1986). *El arte de la performance*. Argentina: Gaglianone
- Guash Ana María (2007). *Arte del siglo XX y contemporáneo*. Madrid: Cultural
- Heartney, Eleanor(2008). *Arte Actual*. Londres: Phaidon
- Popper, Frank (1989). *Arte acción y participación: El artista y la creatividad de hoy*. Madrid-España: Akal
- Toro Damián (2009). *El arte del performance, una aproximación entre arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama
- WarrTracey, y Amelia Jones (2006). *El cuerpo del artista*. Londres: Ed. Phaidon
- ZERPA Carlos (2005). *Performance y Arte de Acción en Latinoamérica*. México: Sin Nombre.

Referencias de Tesis

- Calderón Saskia, (2009). *Minimizar y anular los referentes*. Tesis de Licenciatura. Universidad Central del Ecuador. Quito
- Zamora Danilo(1999). *El arte de conceptos en el Ecuador*. Tesis de Licenciatura, Universidad Central del Ecuador. Quito

Referencias de Catálogos

- Cazar, Almache, Katya (2011) Catálogo de la IX Bienal de Cuenca. *Entre abierto*. Cuenca-Ecuador
- López, María Fernanda (2010). *de 12 a 12*. Catálogo de la muestra continua de performance realizada en el Museo Camilo Egas. Archivo del Banco Central.

Referencias de Recursos electrónicos e Internet

- Alcazar, Josefina y Fernando Fuentes (2005). *La historia del performance en Méxic*. Performancelogia magazine electrónico, recuperado de:

- <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html>.
- Andrade Valeria (2011). *Sujeto a cambio*. Recuperado de: <http://sujetoacambio.blogspot.com>
- Artículo de biografías en la red, recuperado de: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=acconci-vitto>
- Calderón, Saskia (2012). Portafolio recuperado de: <http://ssaskiacalderon.blogspot.com/>,
- De Gracia, Silvio (2011). *Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia*. Perancelogia magazine electrónico, recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>
- Gradiva (2008). *Mujeres en el arte*. Artículo de blog. recuperado de: <http://mujeresenelarte.blogspot.com/2008/10/ana-mendieta-1948-1985.html>
- Jacobs, Joseph (2008). *La clase de Cage*. Recuperado de: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Jacobs/Clase.html>
- Montero, Pilar (2000). *El cuerpo en peligro*. Artículo de revista Arte, individuo y Sociedad, recuperado de: <http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0000110143A.PDF>
- Rodrigo Alonso (1999). *En torno a la acción*. Perancelogia magazine electrónico. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/en-torno-la-accin-rodrigo-alonso.html>
- Almeida Ramón. *Líneas precursoras del performance*. Magazine electrónico recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/lineas-precursoras-del-performance-art.html>.
- Sanchez Karina. *Body art o arte del cuerpo*. Registro monográfico, recuperado de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sanchez_m_r/capitulo2.pdf
- Sachat Sandra (2000), Fundación CEACE , recuperado de: <http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/danilo-zamora>
- Toro, Damián (2012) .Portafolio de artista, recuperado de: <http://www.damiantoro.com/index.php?idSeccion=13>
- La Otra(2011) , Feria de artes vivas, recuperado de: <http://www.laotraferia.com/index.php?/project/proyectos-invitados/>

